国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

『十三五』国家重点出版物出版规划项目

音乐礼俗的当代传承

李　卫◎主编

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书

项　阳◎总主编

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

4J1519

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

『十三五』国家重点出版物出版规划项目

音乐礼俗的当代传承

李　卫◎主编

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书

项　阳◎总主编

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

图书在版编目（CIP）数据

音乐礼俗的当代传承 / 李卫主编. －上海：上海音乐出版社，2019.7

ISBN 978-7-5523-1637-7

Ⅰ. 音… Ⅱ. 李… Ⅲ. 礼乐－文化研究－中国－文集 Ⅳ. K892.9-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2018）第 238801 号

丛 书 名：礼俗之间——中国音乐文化史研究
总 主 编：项 阳
封面题字：徐天进
篆 刻：陈振强

书 名：音乐礼俗的当代传承
主 编：李 卫

出 品 人：费维耀
责任编辑：李 煞
装帧设计：翟晓峰
印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001
上海音乐出版社 上海市打浦路 443 号荣科大厦 200023
网址：www.ewen.co
www.smph.cn
发行：上海音乐出版社
印订：上海书刊印刷有限公司
开本：700×1000 1/16 印张：20.5 插页：4 字数：322,000
2019 年 7 月第 1 版 2019 年 7 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-5523-1637-7/J · 1519
定价：58.00 元
读者服务热线：（021）64375066 印装质量热线：（021）64310542
反盗版热线：（021）64734302 （021）64375066-241
郑重声明：版权所有 翻印必究

编辑委员会

顾　　问　袁静芳　乔建中

总 主 编　项　阳

副总主编　任方冰　郭　威　柏互玖

编　　委　（以姓氏笔画为序）

任方冰　刘丽娟　孙　云　孙茂利

李　卫　张咏春　项　阳　柏互玖

费维耀　郭　威　龚　蓓　常江涛

逯凤华　程晖晖

总　序

项　阳

中国音乐文化史研究，是以文化视角对中国历史上与乐相关事象整体观照，把握乐之本体生成、发展，厘清技艺演化脉络，认知乐在区域社会和国家整体中的功用。乐以音声技艺为主导而成为艺术，以其独特方式表达人们丰富的个体和群体性情感诉求。艺术在社会中由于其功用而发展丰富，将功用辨清，方能把握艺术本体与功用整体之关系。学界将功用以功能称之，丰富的功能性意义会促动艺术本体持续性发展，两者相辅相成。文化视角观照的对象涵盖艺术本体和功能性整体以及保障功能性存在的多种因素。既然从国家意义上整体考量，应认知制度的具体影响，国家用乐具引领意义，不可能松散无序。把握有序，探寻规律性不能割裂式地认知，这是“接通的意义”。探究乐的艺术形态，不能忽略其在社会文化生活中具体应用，是中国音乐文化史研究的基础。

先民们从对音声感知到乐的定位，并非仅将其为审美欣赏的对象，诸如新石器时代的骨笛、鼍鼓、特磬等，既可为助猎工具，亦是部落氏族方国交流的实用信号，还可成为祭祀仪式中制造氛围的音响构成。换言之，乐之初始即有实用功能性，毕竟以音声为主导是情感和信息交流的重要方式。在这种意义上，乐既有审美欣赏功能，亦有社会功能和实用功能，教育功能也随之而生发，在为用意义上内涵不断丰富，类分趋于清晰。从夏商到周代，随着国家认同的逐渐增强，国家用乐意识也随之产生。所谓国家用乐，是依国家和社会人群精神诉求以制度作为保障的用乐方式，由此产生“技艺”门类。周代先民以“礼、乐、射、御、书、数”六艺类分，乐居其一。乐的主要特征是音声技艺为主导、歌舞乐三位一体，伴随社会发展不断创制前行。音声与乐均具稍纵即逝的时空特性，人们听不到留声机发明之前

先民的言语和唱奏，然而这些音声形态却一直伴随人类发展而不断创造。周代，乐成为所有音声技艺为主导类型的总称，其后在社会发展中派生和裂变出多种艺术类型，诸如歌舞、说唱、戏曲、器乐等。应从国家意义上把握乐之逻辑起点和演化脉络。

在中国传统音乐文化中，自周代起呈国家用乐礼乐为重样态，开国家礼乐文明之先河。先民在上古时期形成礼的观念，以仪外化，由仪成式，乐被引入重要仪式之中，国家以制度将其规范，形成国家礼乐制度。这种制度导致乐创制和使用有序且体系化，为社会所认同。社会上礼乐凸显，应拜周公“引礼入乐”所赐，由此奠定国家礼乐制度基石。礼乐为特定时间、地点、对象与礼俗、礼制仪式相须固化为用存在，周公采用“拿来主义”方式将黄帝、尧、舜、禹、汤氏族部落乐舞聚集，以周之象征意义的乐舞加入其间，对应天、地、山川、四望、先妣、先考之祭，“国之大事”（大祭祀）为用，继而定位“国之小事”（小祭祀）用乐，以显等级化。之后不断拓展，形成吉、凶、宾、军、嘉不同礼制仪式类型用乐，且王室、诸侯、卿大夫、士四级拥有，平民百姓亦可感知，“是故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣附亲万民也。是先王立乐之方也。”① 礼乐构建呈体系化存在，彰显中华礼乐文明核心意义，这当然是先贤理念不断拓展并固化以成。国家用乐因制度在宗周国度普适性存在，仪式用乐具群体性特征，须由专业乐人机构承载，否则杂乱无序，不是国家制度规范下应有样态。因应制度将礼乐颁至宗周属国，使王侯显贵、诸子百家与国子参与其间，对礼乐所知、所感，全社会认同。由礼而乐，礼乐文明的实质就是使社会形成依礼而为的社会氛围，非仪式用乐也要遵循礼的观念，以“合礼乐”，否则便会受到社会舆论之谴责。

国家用乐必定有其形态，最初来源既有周之本族群创制，又有其他部落氏族方国乐舞，纳入国家规制，以机构归之，成为仪式和非仪式用乐，必有专业乐人承载，在制度规范下依等级为用，当涵盖宗周属国纳入的乐舞，这是孔夫子自卫返鲁

① 《礼记注疏》卷三九，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

（卫、鲁之地同样有这些乐舞存在）编纂乐语—《诗经》的道理所在。孔子记录“十五国风”，加之“大雅”和“小雅”，尚有“周颂”“鲁颂”“商颂”，若无制度下体系内专业乐人承载与传播，显然不可能远离王庭而将这些记录。将《周礼》《仪礼》中乐舞形态与诸侯国相关记述以及《诗经》等多种文献相比照，把握制度规定性下乐悬和佾舞存在，显现一致性。齐国有《韶》，鲁国有《濩》《武》，孔子在鲁记录风雅颂，均非在王庭，如何传至诸侯国值得探究。更何况《诗》是可弦、可舞、可诵之存在，是歌舞乐三位一体，仅以文本意义，不从乐舞形态整体考量，当然不是音乐文化史的关注。在没有形成乐谱和舞谱等符号系统之时，若整体承载，须有相应机构训练专业乐人以传承和传播，应回归历史语境认知。

国家用乐以礼乐为重，却非仅限礼乐，毕竟礼乐是特定时间、地点和对象与仪式相须群体固化为用。宫廷和诸侯国世俗日常之非仪式为用的乐——俗乐有广泛性存在，以表达人们的审美娱乐等丰富情感诉求。周公引礼入乐致使仪式为用和非仪式为用，或称礼乐和俗乐类分，“两样货色齐备，各有各的用处”。依礼的观念用乐，不与仪式相须的俗乐要“合礼乐”，这是社会对“靡靡之音”“桑间濮上之乐”“郑卫之音”口诛笔伐的道理。整个社会知礼、懂礼，方显礼乐文明意义。人们的情感有非仪式用乐诉求，作为俗乐，既可自娱亦可娱它，在娱它层面，人们更需有“代言”，这是专业乐人群体存在意义的另一面。俗乐属个体与群体并置，因应多种体裁形式，有些样态可个体展现，有些必须群体性承载，需要团队力量。俗乐最易与时俱进，也最易创造新体裁类型。因此说，礼乐是依制固化，俗乐是不断新创。一旦形成国家意义上礼乐和俗乐两条主导脉络各自为用、互为张力的理念，后世依此前行。如果说周之国家用乐机构王室为春官所辖之大司乐领衔，诸侯国则为“有司”承载，其乐本体形态、相关体裁形式、乐舞内容上下相通。秦汉以降两千年间在国家意义上是以太常为主导的用乐存在。礼乐“虚名”，重俗为用。秦汉之太常与乐府，隋代太常属下雅部乐和俗部乐，唐代由太常分置教坊，都是国家用乐，礼俗兼具。

国家用乐有规制，非只在宫廷，毕竟周代就有四级规定性。既往研究国家用乐有聚焦宫廷的倾向，似乎将宫廷用乐说清楚了，就把国家用乐讲明白了，显然不是这个样子。这些年来，社会上兴起“国学热”，国学定位“六艺之学”，然而，研

究国学之乐多以形而上认知，还是乐的时空特性所致。乐既为六艺之一，不谈乐难说真正全面认知中国传统文化；仅以形而上认知，不考量本体形态，难说真正把握“乐艺”，更难说全面认知国学。

实际上，国学之乐应是对乐形而下与形而上有机统一，周代乐学具整体观念。《周礼》《仪礼》《国语》《论语》，诸子百家对乐的思考均需整合，《礼记》之《乐记》具全面意义，代表了中国传统大乐学观。《乐记》存世11篇，佚篇12，内容虽有缺，但从篇目上亦可把握整体意义。《乐记》开篇“乐本”，讲乐本体呈歌舞乐三位一体样态。与本体相关有“乐言”“乐器”“说律”，依本体有“乐作”，如此有“奏乐”“师乙”，可视为音乐本体及创作表演理论。其他篇章诸如“乐礼”“乐象”“乐道”“乐化”“季札”等辨乐与政治、礼制、社会、审美、哲学、义理、乐教等关系。以乐立类、立学，有形而下本体形态，亦有形而上诸学科，重礼却亦把握俗乐意义，如“宾牟贾”篇有“听古乐唯恐卧，听新乐不知倦”之语。《乐记》为中国乐学“立学”，传统乐学绝不等于乐本体之学。学界循此上溯下探协同攻关，可全面认知中国音乐文化史的结构性内涵。

将中国乐文化传统以礼乐和俗乐定位，是否符合先民规制需要辨析，先民用乐理念的确如此。周公以最高层级定位礼乐，确立仪式为用礼乐一脉，非仪式为用与之相对应，显现俗乐意义。有制度下的机构设置和官属乐人为保障，呈体系化存在。礼乐分为雅乐类型和非雅乐类型。雅乐类型，在周代当是最高礼制仪式为用，所谓“六乐”；非雅乐类型同为礼乐，对应多种礼制类型和层级为用，诸如《仪礼》中“乡饮酒”“乡射礼”“大射仪”“燕礼”，更为具体是“乡乐”和“房中之乐”，不属雅乐却是礼乐。还有依等级道路仪仗等为用的“九夏”。礼乐为用在后世依五礼类归，吉、凶、宾、军、嘉五类都有乐之仪式为用，但等级、类型上不同。汉魏以降，西域和边地乐舞形态进入中土腹地，导致国家用乐越来越丰富，从乐制上明确雅乐和非雅乐类型，雅乐之乐制谓“华夏正声”，非雅乐类型则以“胡汉杂陈”之鼓吹乐为重（非雅乐类型还有他种组合）。

汉唐间学者认知周代俗乐涵盖仪式用乐内容。隋文帝将太常用乐分为“雅部乐”和“俗部乐”，学界对俗部乐辨析回溯到《仪礼》用乐，这当然是仪式用乐类型，所以说，应该辨析礼乐和俗乐两个重要概念，毕竟这属于两条主脉的基准定

位。在周代，胡乐尚未凸显，因此礼乐常以雅乐指代，但雅乐绝非礼乐全部。换言之，礼乐确有非雅乐类型。汉魏以降胡乐渐盛，且在隋唐成为太常仪式用乐类型。隋文帝定位俗部乐应涵盖胡乐、仪式为用的俗乐和非仪式为用的俗乐，毕竟国家用乐主导机构是太常。唐代明确以雅、胡、俗类分，乐的三种类型独立性增强。以“华夏正声”为标志，雅乐有至高无上的地位，属礼乐最高形态，这胡乐和俗乐应是礼俗兼具或称仪式和非仪式共在。“九部伎”中胡乐以大曲形态在嘉礼“如式”为用，次曲和小曲有可能在宫廷和地方官府以非仪式身份出现，造成“洛阳家家学胡乐”的局面。所谓俗乐，因循《仪礼》一脉仪式为用，汉魏以降应涵盖胡乐，隋文帝时“俗部乐”即以此归。当胡乐单列，这俗乐在部伎中为非胡乐的部分，尚有非仪式为用。开元间玄宗另置教坊管理俗乐，是将非仪式为用部分析出，“开元二年（714）：旧制，雅俗之乐，皆隶太常。上精晓音律，以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎；乃更置左右教坊以教俗乐”①。从此非仪式为用的俗乐真正有了独立空间。虽然其后千年间教坊经历了回归太常、部分参与仪式为用，但毕竟从国家意义上赋予俗乐独立性。教坊设置之先，国家用乐机构涵盖非仪式为用的俗乐，或称礼俗兼具，如此方能合理解释教坊设置属太常乐之“分店”性质②。至于明代有“今太常寺礼乐之司也，近年多掌以道官，教坊司亦礼乐之属也，近年悉领以优人”③ 的认知，说明教坊承载的演化，却不能动摇“教坊司乃倡优之司”的俗乐定位。

太常对国家用乐执掌，音乐学界以宫廷礼乐机构论之，殊不知秦汉以降所有国家用乐都归太常统辖。国家用乐机构应涵盖仪式、非仪式，礼乐、俗乐，雅乐、非雅乐等，即便不同时期设置某些机构承载乐的部分职能，但总的归属应为太常，因为均应归属国家用乐。学界既往对国家用乐较少关注制度下的全国性存在，但敦煌卷子和破历中明确有“太常乐”称谓，“P. 3882《口元清邈真赞》将归义军乐营称为‘太常乐部’”，“P. 2569 背《驱傩儿郎伟》（1）也有‘太常抚（拂）道向

① ［宋］司马光撰，胡三省音注：《资治通鉴》卷二〇一，中华书局，1956 年，第 6694 页。

② 参见岸边成雄著，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》载：“从制度上观察，乐工之大本营为太常寺，教坊仅为一分支店之性质。”（台北中华书局，1973 年，第 276 页）

③ ［明］郑纪撰：《东园文集》卷三，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

前’”①。衙前乐、府县教坊、乐营（高级别官府）等多种相应机构设置说明两条主脉的用乐是制度下全国性存在。国家制度意义上有两种人户值得重视，把握住这些可明确国家用乐的全国性存在，这就是始于南北朝的国家乐籍制度和金代以礼乐人、元代定为礼乐户、明清以乐舞生称之的群体，两种人户均是全国性存在。

并非南北朝之前国家没有官属乐人群体，而是未设相关户籍以归。北朝时期国家设置乐籍，以“专业、贱民、官属乐人”定位，由此拉开中国乐籍制度延续一千又数百年的大幕。这种户籍是从宫廷、王府、京师、军镇以及各级地方官府均有之的情状。这个群体职属国家用乐（涵盖礼乐和俗乐），唐代文献记述从全国性存在的这个群体中选拔人才分期分批到京师受训，每期十五载，业成后部分留宫中执事，其他回地方官府教授并承载国家礼乐和俗乐，如此使得国家用乐在音乐本体中心特征——律调谱器曲以及相关用乐规范上下相通②。典籍称这个群体“终身继代不改其业”（《唐律疏议》），保障国家用乐体系化存在。其中男性乐人重礼乐为用，女性乐人重俗乐为用。他们既对国家太常与教坊机构创制的乐以承载，亦有创制的能动性。所谓“男记四十大曲，女记小令三千”。对礼乐承载者，熟谙乐与礼制仪式仪轨相须内涵；对俗乐者，更是多种音声技艺类型的创承群体。在乐籍制度下，国家所有具引领意义的专业音声技艺类型，诸如说唱、戏曲、谐谑、歌舞等都以这个群体的创制为主导。对乐籍制度应逐渐向深水区探究。

礼乐人和礼乐户、乐舞生群体，是从金代肇始，亦为国家制度下的设置。我们看到，自汉至唐，这雅乐属最高礼制仪式，以金石乐悬领衔“华夏正声”宫廷为用。隋唐以降国家设科举制度，在县域以上普设“泮宫”（学宫）。学宫与文庙相辅相成，国家颁定一套属中祀且为雅乐的《文庙祭礼乐》，供祀圣贤为用，由此雅乐一支遍及县治。乐舞整体颁布的同时，国家将整套乐器制作后颁发到府衙一级，州县则依府式而制，这也使得国家乐律在全国统一。金代统治者认定雅乐至高无上，不应由贱民群体承载，设“礼乐人”以承，元代将这个群体定为礼乐户。这种人户遍及全国，县治以上官衙有这个群体存在。进入明代，国家统治者意识到以

① 李正宇：《归义军乐营的结构与配置》，《敦煌研究》2000年第3期，第73—79页。
② 项阳：《轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2001年第2期。

礼乐户称谓定位礼乐，则是仅将雅乐为礼乐者，然而，唐宋时期五礼加卤簿仪式为用都属礼乐范畴，可见金元时期这国家礼乐观念有偏差。由是，明代统治者上接唐宋，恢复五礼加卤簿为用的整体礼乐观念，却未恢复由乐户承载雅乐的“传统”，而是将礼乐户改称乐舞生，仍由非贱民群体承载，这是新变化。须明确，这个群体是制度规定下全国性存在，明清时期多种府志、州志、县志对《文庙祭礼乐》有相对全面记述，这种中祀雅乐类型具全国性意义。涵盖乐谱、舞谱，且具总谱和分谱意义与仪式相须的文本以邱之稑《丁祭礼乐备考》最为详尽，湖南浏阳当下依该谱用乐活态存在，成为珍贵的非物质文化遗产。从乐户和礼乐户视角，礼乐都具全国意义。

国家在俗乐层面用于非仪式场合，重个体性情感表达，在地方俗乐机构中的官属乐人与官员和文人互动之中有更多新创成分。这些新创作品既有曲调变化之后的填撰新词，亦有即兴式新创，有特色者则通过国家用乐机构自下而上聚拢到宫廷，经加工规范后再反播各地。明代在全国三十余处府卫所有王府建制，文献显示王府被钦赐乐谱1700本。王府非一次性所建，有明一代数百年间多有新设和裁撤，非完全固化存在。没有这样的渠道，难以在因循前提下不断前行。从两晋南北朝至清代，全国各地在州以上高级别官府都有乐营，为区域俗乐文化中心的存在。所谓官倡、官娼、郡娼、郡倡、官妓、官伎、营妓、营伎等实指这个官属乐人中的女乐群体。虽然官书正史较少关注，但地方志书以及文人笔记等对此记录众多。还应看到，一些音声技艺类的俗乐体裁形式，诸如诸宫调、杂剧、歌舞、谐谑、散乐等，在多地有相通性存在，诸如《青楼集》中见于全国各府州十数种具相通性的音声体裁形式就是这样。显现制度下的官属乐人“男记四十大曲，女记小令三千”的专业性质，成为因应国家用乐的主导力量。这里的大曲，当有曲牌连缀的样态，多是礼乐为用，在这种意义上，多种“集成志书”显现礼乐为用的曲目，诸如《朝天子》《将军令》《得胜令》《沽美酒》《清江引》《水龙吟》《醉太平》《柳青娘》《迎仙客》《万年欢》等数十首礼乐曲牌有全国性存在；俗乐为用的曲目，诸如《皂罗袍》《叠断桥》《小桃红》《满庭芳》《香柳娘》《望江南》《步步娇》《粉孩儿》等成百上千曲牌具全国性意义。还有相当数量曲牌属礼俗共用者，应是社会发展中的交融。应把握当下全国各地所存在的曲牌同名同曲、同曲异名、同名异

曲、同曲变异等现象，看到礼乐之用的相对稳定，俗乐之用的变异发展。戏曲从曲牌体到板腔体的演进，器乐曲以曲牌联缀到板式变化的套曲类型等在各地的相通性，及与历史大传统的关联性内涵。

中国传统音乐文化从不封闭，外来音乐文化对中土产生的影响值得考量。应关注两个重要时间节点，一是汉魏以降中国周边特别是西域音乐大量涌入，一是明清以降特别是清末民初以来西方音乐文化对中国的影响。汉魏两晋南北朝时期，西域以部伎形态进入中原的音乐有多种，这中间有外来和中土边地音乐，诸如天竺、安国、康国、龟兹、疏勒、高昌等，这些部伎乐舞形态由于其产地与中原文化在语言等多方面差异较大，反映在音乐形态上则见乐律、乐调、旋律结构等多方面不同。高僧慧皎对佛教“改梵为秦”过程中的矛盾性很有见解，所谓：自大教东流，乃译文者众，而传声者寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。[①] 佛教传入中土有音声行为必用“此土宫商”（《高僧传》卷三）。西域与中原音声的差异性不仅在千年前，即便在当下人们亦能真切感知。20 世纪 90 年代，长期生活在新疆的著名音乐学者周吉先生通过实地考察提出观点，即从中国历史上的长安始，越往西两音之间距离越窄，来到波斯-阿拉伯区域竟有四分之一音体系的存在。还是在 20 世纪末叶，《中国民族民间器乐曲集成·新疆卷》编纂记谱过程中，学者们发现新疆木卡姆音乐中有八又二分之一拍节奏形态，且音乐结构参差，可见西部土地上所生成的乐舞形态与中原区域真有较大差异。问题在于，当西域的音声技艺以部伎形态进入中原，经历长时间浸润演化，在隋代被收入宫中太常俗部乐中，继而在唐代成为太乐署面向全国官属乐人教授的部伎构成，其中的大曲进入仪式为用，次曲和小曲以非仪式样态既在宫廷、京师，又传向全国府州郡县。当这些结构上参差、与中原乐部重齐言样态有明显差异的乐进入仪式为用，且广布全国，其中次曲、小曲更是成为高级别官府所在地市民追捧的对象，所谓“洛阳家家学胡乐”，当然对中国既有音乐形态造成重要影响。中原乐之既有样态以齐言为重，然而隋唐以降曲子这种形态明确就是长短句音声类型，在发展过程中影响宫廷和市井，宋代更是

① ［梁］慧皎：《高僧传》卷一三，汤用彤校注，中华书局，1992 年，第 507—508 页。

“繁声淫奏，殆不可数”（［宋］王灼《碧鸡漫志》）。这曲子既独立存在，亦以“分子”样态在诸宫调、杂剧等多种音声技艺体裁形式中为用，以长短为主要特征的样态成型后影响后世千余载，这其中的内涵难道不值得深究？至于随海上丝路而来的西方音乐，其对中国传统音乐文化的影响自20世纪以来更为凸显，这是一个重大课题。我们以为，先对数千载深层积淀全面梳理，待定位后再看西方影响会更加清晰，在这种意义上，我们应着力挖掘中国传统音乐文化的深层内涵。

爱因斯坦的名言：“理念决定你所看到的东西”，的确如此。我们在尽可能把握当下学界研究成果前提下回归历史语境，认知中国传统音乐文化的两条主导脉络，以及支撑这两条主脉的诸种事项，从制度视角整体认知音乐传统，产生与既往不同的认知。我们关注延续一千又数百年乐籍制度解体后官属乐人的去向以及这个群体承载多种音声技艺形式的持续发展。当下学界以宫廷音乐对应民间音乐，宫廷主导引领，民间松散，如此难以把握全国各地传统音乐何以其本体及体裁形式多方面具有相通一致性。学者们看到相通现象多从自然传播考量，将制度下生存、遍布全国的官属乐人及其承载置于不顾。官属乐人群体之于国家用乐是体系内传承面向社会传播，显然不会松散无序。

保障中国音乐文化传统主脉传承的乐籍制度在清代雍正年间消解，这是一个重要的时间节点。曾经的官属乐人转而“与齐民同列”，且女性乐人不许从事“专业技艺”，导致其后两百年间中国专业音声技艺、涵盖戏曲在内男唱女声、性别倒错现象成为“传统”。这个群体从既有的官养走向民养或称官民共养，其后清朝解体，乐户后人将其承载的国家用乐积淀于“民间”。20世纪下半叶，学者们对中国传统音乐文化活态考察，以“民间”认定，教科书亦多以“民间音乐”相称。但当我们将“民间音乐”活态与历史接通却发现其中多有“很不民间”的样态，甚至是“官乐民存”，为历史上国家用乐的积淀。这是我们回归历史语境，从制度、乐人与音乐本体相结合，借助历史人类学方法的认知。地方志书明确县衙官属乐人数量，多为6户（领俸银者，乐户一旦入籍终身继代，日久天长一户即为规模乐班），府与州衙前乐人数量更多，且有乐营建制。我们在考察中，听到陕西户县乐户后人讲他们的祖先在明代为高官，犯法后被“充乐”入籍，在县衙应差。雍正朝禁乐籍后，他们被县太爷安置到大王镇，属下多个自然村村民婚丧嫁娶、仪式庆

典用乐成为他们的“衣饭”，县里6户曾经的官属乐人每年会有一个半月轮流到县衙义务应差。须明确，这些官属乐人懂国家礼仪和仪式用乐，原本为官府继而为民众服务，将国家用乐转化为民间用乐。我们在陕北、河南、山东、浙江、江苏、安徽等多地都听乐户后人谈到这种样态，可见是乐籍解体后的普遍现象。

数千年间一直存在国家用乐机构，执掌礼、俗用乐，呈体系化存在，这是中国被称为礼乐文明的关键。礼乐文明显然需要有形而下的本体形态对形而上的观念有效支撑，“乐由中出，礼自外作。乐由中出故静，礼自外作故文。大乐必易，大礼必简。乐至则无怨，礼至则不争。揖让而治天下者，礼乐之谓也”（《乐记·乐论》）。若明确音声技艺有时空特性，世人若对礼乐可知可感，必须借助于制度下官属乐人全国性存在，承载乐本体形态者是经专业训练的官属乐人。从礼乐意义上雅乐与非雅乐类型数千年间一直是国家用乐的主导，而俗乐所成音声技艺亦是全国普适性存在，虽其初始在相当程度上显现区域性，但制度下体系内的创承传播，具广泛性意义，这是必须明确的道理。如此我们应对当下以非物质文化遗产相称的传统音声技艺类型在有效梳理前提下与中国音乐文化大传统对接，明确哪些属于历史上的国家用乐，哪些属于演化后的发展，哪些是真正的民间形态，民间礼俗用乐与历史上的国家用乐究竟有怎样的关联。

中国音乐文化史中文人不会缺席，但应辨析传统音乐文化中哪些属文人的创制和承载。中国文人琴棋书画并重，多种艺术形态都有文人参与。与音声技艺相关在琴乐、词调音乐以及戏曲等领域。琴为文人挚爱，琴为雅乐中的存在，有礼乐文化象征意义。“琴者，禁也”，警醒自我。文人以琴修身养性，难说表演意义。但琴乐毕竟为艺术，在发展过程中形成多种流派，积累了大量琴曲，且以专用乐谱记录，斫琴呈现多种样式，诸如仲尼、伏羲、列子、连珠、蕉叶、灵机、神农、响泉等，是重要的文化财富，近年来学界出版了《琴曲集成》鸿篇巨制，但传统琴曲当下能够演奏者却少之又少，有待琴界“打谱”使死音变活曲。在当下这琴已经“脱离了文人”自当别论。文人是词调音乐的重要参与者，也是词的主要创制者。然而，词调音乐其声律部分由乐人主体承载，文人填撰多将其作为文学类型，所谓“有游心声律者，反从乐工受业；俳优得志，肆为奇谲，务以骇人听闻。常见缙绅

子弟，顶圆冠，曳方履，周旋樽俎间。而怡声恭色，求媚贱工，惟恐为其所诮。”[1]这里以讥讽口吻讲乐人为文人的声律教师，然而，文人之声律经验多是如此获得。《续板桥杂记》对此亦有详尽记述。词调音乐创制以成是由乐人二度创作的艺术类型。至于戏曲，如同《录鬼簿》所载，文人多参与戏文，或称文学部分创制，因此说，这些艺术形态由文人和乐人共同创造，完成之后的表演主体是专业乐人。

宗教音声是中国音乐文化重要组成部分，学界亦将其作为传统音乐一大门类。宗教中有乐的存在，在于乐的功能性意义。中国典籍中有这样的现象，明白为乐器，却不将其归入乐，而以音声论。“鼓人，掌教六鼓、四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役。教为鼓而辨其声用。”[2] 鼓人所掌，其器可用于乐，亦可不用于乐。可见有差异性。在中国，佛教以外来身份逐渐融入。佛教戒律僧尼不得动乐，虽有呗、赞、偈、咒、祝延、回向等俗界认定与乐相关，却以音声——“声明”而论，即以音声为工具辅助教义传播与交流。佛教有多种仪式行为，音声与仪式相须为用，形成场域氛围，但佛教不将这些音声以乐认定。学界认定汉唐间中土僧尼戒乐得到相对严格执行。那么，寺院中是否没有乐的存在呢？当然不是这样。佛教从不拒绝社会人士到寺院中以世俗之乐供养浮图，西域即有专为寺院音声伎乐供养的世俗白衣、白徒群体。佛教认同世俗人等到寺院音声伎乐供养的方式。佛教在中土，在某些时段与统治者产生冲突，导致数次“灭佛”，致使中土佛教寺院经济一体化的样态消解，寺院难以养依附群体，使得音声供养和音声法事均由僧尼承载[3]，但囿于戒律却有实无名。明代永乐皇帝将原本由官属乐人承载的三百余南北曲曲牌赐与寺庙、填撰佛教内容为用，这就是《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》，为寺院用世俗音声发放“通行证”[4]，从此中土佛教淡化了佛教戒乐理念。当下学界将佛教音声一并以佛教音乐称之，但学术研究应该将佛教之于音声与乐的既有理念讲清楚。

道教虽然没有戒律约束，但将音声用于斋醮科仪仪式等与佛教确有相通之处，

---

① 陈庆浩、郑阿财、陈义主编：《越南汉文小说丛刊》第二辑第五册《雨中随笔·卷上·乐辨》，台北学生书局，1992年，第31页。

② 《周礼注疏》卷一二，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

③ 项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，《文艺研究》2007年第10期。

④ 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期。

有意思的是，永乐将南北曲赐予寺院为用的同时也同样赐予道观，这就是《大明御制玄教乐章》。宗教与世俗用乐真是有相通意义。《中国民族民间器乐曲集成》多卷本显示，许多曲牌既用于寺院、道观，又用于民间，但他们共同的源头就是官属乐人承载的国家用乐。还应看到，经历了宗教浸润国家用乐又作用于世俗社会，当下许多民间乐社声称他们的音乐承继于寺院道观，但乐曲是历史上官属乐人的承载就是这个道理，所以说，寺院道观是中国传统音乐保存的特殊地点，应对此有深层辨析。

中华文明起于“中原”，但中国社会由无数族群之区域文化聚合以成。在中国这片神奇的土地上，当下依旧多族群汇聚，学者们面对不同族群音乐文化进行考察辨析，可感知中国传统音乐文化的丰富性意义。然而，中华文明数千年没有断裂的一个客观存在：虽有分合却在重建之时始终因循传统国家制度下的核心理念。说中华文明是礼乐文明，那么，完备的制度是对礼乐文明的有效支撑。即便雍正朝乐籍制度解体，但由于数千年所成制度规范以及影响，礼乐文明观念深入人心，有着强烈的文化认同感。承载礼制仪式用乐的群体转为礼俗仪式用乐之时，将礼乐制度等级化消解，但五礼中吉、嘉、凶诸礼及其仪式用乐被民间礼俗所接衍（没有了军礼环境，所以少见，宾礼则融入他种仪式中），成为仪式用乐的有效方式。至于俗乐，既可依附礼俗非仪式空间为用，亦在城市空间有其定位，融入现代社会。裂变后的独立艺术形态，诸如说唱、戏曲等，从历史上国家用乐考量，应予观照。

中国音乐文化史若将民族音乐文化分开梳理，然后整合，的确显现丰富性意义。但亦应看到，既然遥远的边地都会因国家制度有官属乐人配置、国家礼乐和俗乐存在，则应考量音乐文化的整体意义，再把握区域和族群乐舞文化丰富性存在。我们须有国家视角整体把握，看到整体一致性后以及区域丰富性。若将各个族群都视为“元”，中国传统音乐文化确为多元，然而，我们不能忽略国家存在的整体意义，所谓多元一体的存在。研究中国音乐文化史，多元应辨，一体更重。从整体一致性把握区域丰富性是为正途，没有国家便失去了研究坐标。

如果我们不能够认知中国传统文化国家用乐的社会功能性和实用功能性，充分认知先哲对乐教重视的内涵，仅将乐以审美、娱乐论，就难以把握中国传统社会中礼乐和俗乐两条主导脉络，也难以认知中国传统文化中对乐何以会有如此地位。中

国先民对以音声为主导的技艺形态如此尊崇，六艺之一的乐经历数千年发展，以礼乐文明让世界瞩目，定然有其独特内涵。挖掘中国传统音乐文化的深层内涵，对礼乐和俗乐两条主导脉络认真梳理，既把握中国传统音乐文化两条主导脉络当下存在，又考量一个世纪以来受西方音乐重审美娱乐文化理念之影响，从艺术本体和文化整体全面把握，在比较意义上审视中国自己的发展脉络，哪些属于特色构成，哪些属于不足与缺失，在哪些层面应借鉴汲取。

中国传统音乐文化自国家形成制度下存在既有依循又有发展，如此形成“传统”。我们以“礼俗之间”定位和梳理中国传统音乐理论话语，意在回归历史语境，把中国传统音乐文化深层内涵讲清楚，这是庞大的系统性工程。从叶伯和先生1922年撰述《中国音乐史》发端，现代意义上的中国音乐史学不过一个世纪。我们在学术前辈不断探索的基础上前行，回归历史语境并与传统音乐文化的当下存在接通，既有宏观把握，又有具象考量与辨析，对中国传统音乐文化从音乐本体、音乐表演、音乐创作、国家制度、功能性意义等多层面进行整体观照，旨在以新的视角对中国音乐文化进行“历史重构”。这当然需要理念和方法，这就是从传统当下活态与历史文化对接，从国家用乐的逻辑起点上下互动式地进行辨析，把握礼乐文化的阶段性意义和演化过程①，从非仪式用乐一脉的不断裂变看其独立性存在，在国家体制下由官属乐人编织以成硕大的网，成就了中国音乐文化的引领性存在。

一部中国音乐文化史，实际上是中国礼乐文明史，在礼乐观念下，礼乐形态与“合礼乐”的俗乐形态，都被统于礼乐文明之中。总之，先哲们制定的规章就是要使社会和谐有序，礼乐文化在其中有着重要的作用。传统在延续，这恰恰是我们能够触摸和感知的道理。在山东菏泽的一处丧礼现场，当孝子贤孙随凄清的乐声向先人的灵柩叩首，我向一位同去考察、尊敬的长者递了一个眼神讲道：“墙边的那一溜老太太是今天丧礼仪式的评价群体。”老先生一愣，恍然：“给我和她们拍一张。”在山西多处丧礼现场，披麻戴孝的人群中多有童稚，他们浸润在传统文化之中。在陕西绥德丧礼现场，我们看到了来自清华大学和西安交大的博士和教授，他们孝妻执子，均缟素披麻。回到乡间是对传统的认同和坚守。这乐在制造着仪式氛围，难说

① 项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐艺术》2010年第2期。

泪流满面的他们在“欣赏”音乐。这就是仪式用乐的社会功能性和使用功能性意义，当然也有教育功能。在剧场中，在礼俗中，我们从分散中去汲取整合，需反思：何以我们要将礼乐文明传统丢弃？恰恰是不懂得传统文化的深层内涵方会以“移风易俗”论将礼乐文化从乡规民约中祛除，先哲的后半句——“莫善于乐”。将乐祛除，何以为传统？当下民间礼俗是历史上国家礼制的俗化显现，没有礼俗，则失去了传统音乐文化的生存空间，皮与毛的关系大家都懂，好比缺失木质部，只有笔芯的铅笔难以长久保存；没有了礼俗，我们到乡间社会考察中国传统音乐文化，看到的只是“天苍苍，野茫茫”。

研究中国音乐文化史，需要“宏观把握、微观研究”，缺失了宏观把握必存局限。我们以制度把握国家意义，从礼乐和俗乐两条主导脉络整体把握，将当下民间礼俗用乐活态与音乐文化大传统相接，认知乐文化的功能性意义，从乐人和音乐本体的视角梳理中国传统音乐文化的发展，有了一些学术进展，但毕竟还仅仅是以新学术理念研究的初始，随着研究的深入会有更多问题被揭示和等待解决。

上海音乐出版社旨在弘扬传统文化，敏锐把握学术趋势，意在夯实学术理念，倾力支持学术著作出版，令人钦敬。2016 年 9 月我们的团队与上海音乐出版社以《礼俗之间：中国音乐文化史研究丛书》签订出版合同。2018 年夏，由出版社将本丛书申报入选“‘十三五’国家重点出版物出版规划项目”，再后又入选“2019 年度国家出版基金项目”，我们深感荣幸。这一切与上音社的积极推动密不可分。出版社与我协商，决定面向音乐学界开放式设计本丛书第二辑，这无疑是大好事！愿音乐学界多领域学者携手，对中国音乐文化史“群起而攻之”，推动学术进步，共同探讨中国传统“大乐学”的特色构成与深层内涵。回归历史语境，将中国音乐文化历史脉络和体系化构成清晰展现。

目　录

总　序　/项　阳 1

经济与文化的因果

——临清时调与天津时调的兴衰比较　成晓辉 /1

鲁西南鄄城县王家乐班的民族音乐学追踪　李　卫 /48

还愿仪式音乐研究

——以河南宜阳为例　林乐飞 /91

“堂名”辨　乔　俏 /139

礼非乐不行、乐非礼不举

——从孙家班探鼓吹乐与民间婚丧礼俗的关系　孙　云 /180

上党梆子生成发展中几个问题探讨　王丹丹 /213

器乐“演唱”

——河北吹歌辨　郑　娜 /269

经济与文化的因果

——临清时调与天津时调的兴衰比较

成晓辉[1]

一、时调概说

“时调”一词，自明代李开先首用以来，至今几百年的时间里，其内涵不断演进、发展着，广义的“时调”指时兴的曲调、音调，是对时令小曲的总称。发展至今，狭义的时调已经是指为一种艺术品类，这种艺术品类源自明清俗曲小唱，由职业或半职业的民间艺人传唱于城镇市集、酒楼茶馆，并以“流行歌曲”的面貌流布各地，进而结合当地审美特征落户生根而成为一种地方性民间艺术形式。“临清时调”与“天津时调”都是在时调小曲的基础上，结合当地方言韵腔，在地望、地域审美以及特殊的社会需求等合力作用下形成的兼具民歌与曲艺形式的民间音乐。“临清时调”与“天津时调”皆在20世纪50年代定名，定名之前，统称为时调小曲。

（一）时调小曲的生存方式

时调小曲主要有两种生存方式：一是以农村为主要发展空间的自娱自乐式的乡野小曲；二是以城镇为主要发展空间的职业、半职业式的市井小调。

后者主要是指由职业或半职业的艺人所从事的、以获取经济利益为目的的商业性演出，它们有相对固定的演出场所和听众群体，更在经济上实现了对时调艺人的眷养。这是一种城市文化引领的生存方式，也是城市俗文化发展的必然产物。这两

---

① 成晓辉，女，1979年生，山东师范大学2001级硕士研究生。

种生存方式在不同的历史环境中，表现出了或明或暗的起伏。本文所要重点研究的狭义的时调，或称时调小曲，主要以后者为主。

时调出身于明清俗曲，由民歌中小调之类发端。它之所以区别于其他民歌形式，主要在于其有着职业、半职业的艺人——“乐伎”，他们是一定文化制度下的产物，同时又是专业音乐人才。他们参与创作并发展的时调表现出专业的特点，是绝然不同于号子、山歌等其他自发型民间歌曲的。然而从另一个层面讲，当唱小曲成为一些人谋生的手段时，小调的发展就具有了双重的性质：一方面，谋生的需要使艺人花力气为这些小调进行艺术加工，因此，时调成为小调类民歌中艺术形式发展相对规范和成熟的艺术品类；而另一方面，为了迎合听众的趣味，换取钱财，一部分时调小曲又带有了商业性、市民的庸俗性甚至低级趣味。

乐伎，在此主要是指其中的女乐——乐妓，她们是时调的表演主体，演出固定在侑酒助兴的风月场合，而与之相应的接受群体、传播源，也相对集中在酒楼歌馆、青楼妓馆等场所，这些场所大多集中在经济繁荣的商业城镇。因此，我们说，经济的发展在一定程度上成为时调发展的依托。

自元代起，京杭运河贯通南北，漕运成为中国南北交通的主要方式之一。随着漕运的兴起，商运不仅刺激了沿岸手工业、商业的发展，而且也使一些漕运中转站逐渐发展为商业集镇或城市①。交通的便利促成了运河沿线“城市经济”的迅速发展，如沿岸的杭州、苏州、扬州、淮安、徐州、济宁、临清、天津、通州、北京等，在“百业大兴”的历史契机中，沿岸各城市在经济上经历了由自然经济向萌芽商品经济的转型，并渗透到文化艺术领域，呈现出以明清为典型的世俗文化兴盛期。为满足与城市商品经济相适应的文化需求，各沿岸城市自然而然地成为诸多民间艺术的诞生地和集散地。然而这种诞生不是凭空的，它是旧有形式在新的社会功能要求下的转型；这种集散也不是无目的性的，它是追随着社会关系下需求者的游走足迹而集而散的。“地居神京之臂，势扼九省之喉”的临清和“河海要冲”“歌辅门户”的天津作为漕运重镇，同时，作为南运河段（又称“卫潜”）的两个端点，交流频繁。我选择这两个点对“集结”在那里的时调进行研究，正是看中了

① 竞放，杜家驹：《中国运河》，南京：金陵书社，1997年，第48页。

运河沿线俗文化的历史特征。并且，临、津两地在历史发展中都曾名赫一时，时调艺术在一定历史时期内，在两地扮演着同样的社会角色。

然而，随着经济地位和历史地位的变化，时调在天津和临清又呈现出不同的发展趋势。

咸丰五年（1855），黄河北徙，运道阻塞，酒粮多改海运；至光绪二十七年（1901），河运便完全停止了。失去交通枢纽地位的临清经济渐趋衰微，车水马龙、富庶热闹的临清商埠随着人气的散失而逐渐冷清，失去了挥金如土只为博红颜一笑的富商士贾，时调这种以经济收入为目的的专业演出，逐渐失去了演出市场。当年的主要从业阶层乐妓社会地位低下，城市的繁荣不复存在，乐妓行业就更得不到社会文化的认同，乐妓们纷纷从良或改行，不再承载时调的发展。然而，时调毕竟是曲调优美、朗朗上口的时兴曲调，那些当年时调的拥趸者在欣赏了时调演出后，自然而然地又会转化为传唱者，他们以票友的方式继续传承着时调艺术。因而，时调并没有随乐妓的消失而消亡。临清的社会形态受经济发展形态的影响回归自然经济状态，“临清时调”在新的历史环境中也随之回归了自娱自乐型的发展主线。

与之相较，天津始终处于畿辅门户的重要地位，漕运不通，还有海运，甚至与京城紧密联系的陆路运输，使其始终保持着在政治、经济上的重要地位，同时为其文化市场提供了稳定的生存空间。“天津时调”的生存状态以基本稳固的经济状态为依托，并在与时俱进中继续发展着。

虽然“天津时调”“临清时调”是在20世纪50年代才正式定名的地方曲种，但其存在的价值决不仅是地方特色音乐。我之所以选“临清时调”和“天津时调”做比较研究，所关注的绝不仅是定名之后的时调，它的定位应该是以活着的音乐为切入点，以文献资料相贯穿的历时性的纵坐标和以音乐作品为例证的共时性的横坐标相交织的坐标系来阐释临清时调与天津时调的渊源关系。更为重要的是选择运河上的临清、天津两个点，通过民俗学、社会学、经济学、美学的角度对其形成的时调进行较为全面的观照，透过它们不同的历史发展轨迹，分析城市俗文化形成的经济动因及其对时调发展的推动作用；分析运河文化对明清以来世俗文化的促成及其在时调艺术发展中显示出的特点；分析时调音乐得以保存和发展的历史载体——女乐层面的社会心理构成；分析其近世发展之所以有扬有抑的迎合观众审美趣味的内

在动力。重在说明经济和社会发展的诸多层面与文化发展的相辅相成性及制约关系。

（二）广义的“时调”

“时调”，望名思义，是指时兴的曲调、音调。

就“时调”这个词而言，最早是出现在明代李开先所著的《词谑》中：“若和卿之作，真是时调，意兴不逮远矣。”①

从广义的时兴曲调范畴来讲，自明清以来，与“时调”并用的称谓是很多的，在此综合各家之言，表述如下：

1. 时尚小令

明万历年间（1573—1620）沈德符著有《万历野获编》，其中卷二五为“时尚小令”条。

> 元人小令行于燕赵，后浸淫日盛。自宣、正至成、弘后，中原又行【锁南枝】【傍妆台】【山坡羊】之属。李峻恫先生初自庆阳迁居汴梁，闻之以为可继国风之后。何大复继之，亦酷爱之。今所传《捏泥人》及《鞋打卦》《熬狄髻》三阙，为三牌名之冠，故不虚也，自兹之后，又有【耍孩儿】【醉太平】诸曲，然不如三曲之盛。嘉、隆间，乃兴【闹五更】【寄生草】【罗江怨】【哭皇天】【乾荷叶】【粉红莲】【侗城歌】【银纽丝】之属。自江淮以至江南，渐与词曲相远。比年以来，又有【打枣竿】【挂枝儿】二曲，其腔约略相似，则不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之。以至刊布成轶，举世传诵，沁人心腑。其谱不知从何来，真可骇叹！②

此段文字中记录了多首明代不同时期的流行曲牌，这些曲牌源于元人小令，由流行于燕赵，逐渐从中原而四散，直至“不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习亦人人喜听之”。由此可知，时兴之曲在明万历年间有“时尚小令”之称。

---

① 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》第三集，北京：中国戏剧出版社，1982年，第336页。

② ［明］冯梦龙：《明清民歌时调集》，上海：古籍出版社，1986年，第48页。

2. 小曲

陈宏绪在《寒夜录》中先是引用卓人月在《古今词统　序》中所说的：

> 我明诗让唐，词让宋，曲让元，庶几【吴歌】【挂枝儿】【罗江怨】【打枣竿】【银绞丝】之类，为我明一绝耳！

并在其后补充说：

> 此言大有识见。名人独创之艺，为前人所无者，值此小曲耳！①

王骥德《曲律》中也说：

> 北人尚余天巧，今所流传【打枣竿】诸小曲，有妙入神品者。南人苦学之，决不能入。盖之【打枣竿】与吴人之【山歌】，不必文士，皆北里之侠，或闺阁之秀，以无意得之。犹诗《郑》《卫》诸风，修《大雅》者反不能作也。②

此中称【打枣竿】等时兴曲调为“小曲”，并且指出了这些时兴小曲存在南北差异。“南人苦学之，决不能入”。他随后称“渠所谓小令，盖市井所唱小曲也”。音乐史学家杨荫浏先生也在《中国古代音乐史稿》中认为：“小曲，亦称小令。”

3.“挂枝儿”“山歌”

明代的冯梦龙将时下流行的歌曲自辑成册，分称《童痴一弄·挂枝儿》《童痴二弄·山歌》。在其《童痴二弄·山歌》写的自序《叙山歌》最末曾说：

> 若夫借男女之真情，发名教之伪药，其功于【挂枝儿】等。故录【挂枝儿】，而次及【山歌】。③

---

① ［明］陈宏绪：《寒夜录》，参见《明清民歌时调集》，上海：上海古籍出版社，1986年，第51页。

② ［明］王骥德：《曲律》卷三《杂论第三十九上》，《中国古典戏曲集成》（四），北京：中国戏剧出版社，1959年，第149页。

③ ［明］冯梦龙编纂，关德栋选注：《挂枝儿·山歌》，济南：济南出版社，1992年，第5页。

冯梦龙生于1574年，卒于1646年。由《万历野获编》可知，【挂枝儿】兴于明万历年间，而冯所辑《童痴一弄·挂枝儿》《童痴二弄·山歌》，更是总结归纳了各地【挂枝儿】，当时有“冯生【挂枝儿】乐府盛传海内”的说法。可见从明万历到天启、崇祯年间（1621—1644），“挂枝儿”和“山歌”是时兴曲调的代名词。

4. 歌谣

范濂《云间据目钞》里说：

> 歌谣词曲，自古有之，惟吾松近年特甚。凡朋辈谐谑，及府县士夫举措稍有乖张，即缀成歌谣之类，传播入口。……而里中恶少，燕居必群唱【银绞丝】【干荷叶】【打枣竿】，竟不知此风从何起也。①

从这段话中可以看出当时这些时兴曲调的流行程度，“燕居必群唱【银绞丝】【干荷叶】【打枣竿】。并且，这些曲调自古有之，被称作“歌谣”。

5. 俚曲

顾起元在《客座赘语》卷九专有“俚曲”一条说：

> 里弄童孺之所喜闻者，旧惟有：【傍妆台】【驻云飞】【耍孩儿】……后又有：【桐城歌】【挂技儿】【干荷叶】【打枣竿】等。②

看这里“里弄童孺之所喜闻”的曲牌就是当时的时兴曲牌，因此可以说“俚曲”也是当时时兴曲调的又一称。

6. 时曲

陈所闻的《南宫词记》中有《汴省时单》两首，何良俊的《四友斋丛说》中也多处用到了“时曲”一词。

7. 时行曲

凌濛初在《南音三籁》卷首附载的《谭曲杂札》里谈到当代曲子时曾说：

---

① ［明］范濂：《云间据目钞》，江苏：广陵古籍刻印社，1983年。

② ［明］顾起元：《客座赘语》，《元明史料笔记》丛书卷九，北京：中华书局，1997年，第302页。

今之时行曲，求一语如唱本【山坡羊】【刮地风】【打枣竿】【吴歌】等中一妙句，所必无也。①

由上文可见，从广义的范畴来看，“时调”与“时尚小令”“小曲”“歌谣”“俚曲”“时曲”等称谓并用。这些名称并不俱指音乐风格，而是人们对这种艺术形式受到社会承认的评价，同时也反映了时调广为民众所喜爱的状况。广义的“时调”即指时兴曲调，突出了一个“时”字——合时宜、合时令；亦突出一个“兴”字——广为流传、广泛普及。

（三）“时调”涵盖范围的变更

《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》上说：“时调小曲，明、清时期盛行的曲种。源于民间歌曲，广泛流布于南北各地，品种繁多，或称时调，或称小曲，或称清音、清曲。”在这里，时调是作为曲艺的一个品种出现的。然而，时调就其面貌而言，是既可划在曲艺门下，又可归属于民歌范畴的。

江明惇所著《汉族民歌概论》中有“时调”一节，讲“时调是在民间休息、娱乐时唱的小调民歌。除了在人们日常生活闲时传唱之外，还常由职业或半职业的民间艺人在城镇市集、酒楼茶馆、街头巷尾、游览胜地等场合演唱，供人们娱乐欣赏、消遣助兴……”在其他的传统音乐、民歌著述中均有“时调”的专门章节，如袁静芳的《中国传统音乐概论》、周青青的《中国民歌》。

从近人的学术专著对“时调”的定位可见，“时调”一词除保留时兴曲调的基本含义外，在艺术门类、演出场所甚至演出形式等方面被赋予了更为细致的界定。综合多家之言，我以为，狭义的时调是指这样一种艺术品类：它源自明清俗曲小唱，由职业或半职业艺人参与创作并引领演唱潮流，传唱于城镇市集、酒楼茶馆，并以流行歌曲的面貌流布各地，进而结合地域的审美习惯落户生根，形成地方性的、民歌中小调之类与说唱并有的形式。

本文所要研究的“临清时调”和“天津时调”正是这个“时调”目录下的两个分支。鉴于时调兼具民歌和说唱两重性，在此不以歌种或曲种的概念框定。时调

① ［明］凌濛初：《谭曲杂札》，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》（四），北京：中国戏剧出版社，1959年，第255页。

源自明清俗曲，在长期的发展和传播过程中流布各地，其中集结在临清、天津两地的时调艺术，经过与地望、方言及当地人的审美意趣相结合而逐渐形成了具有地方特色的艺术品种。20 世纪 50 年代文艺工作者根据其各自的地方特色，正式将临清、天津两地的时调定名为“临清时调”和“天津时调”，二者既各具特色，又相互关联。至此，“时调”已成为特定艺术形式的专有名词了。

（四）“明清俗曲”的界定

“明清俗曲”是对明清以来流行于市井中的、在各地民歌基础上发展起来的一种歌曲形式的统称。民歌经过职业或半职业艺人的艺术加工，在特定的场合由特定的人群表演，就成为最初的明清俗曲。因此，“明清俗曲”就其形式和风格，既是属于民歌大概念下的一个分支，又是一个区别于其他历史民歌的独具个性的称谓。这种独具个性体现在：有职业或半职业的艺人从事创作和表演；有如青楼、茶馆、书场等较为固定的演出场所；有比较固定的乐器进行伴奏；流布广泛，多使用官话演唱，以满足南来北往的听众；甚至刊布成帙，使更多的人能了解到作品的内容。俗曲的欣赏阶层，受其演出的社会功能性影响，多为城市官僚、商贾及城镇居民。他们既是俗曲的欣赏者，同时又担负着俗曲“眷养者”的身份。正是他们走进上述演出场所，掏腰包付费听曲，才形成了俗曲专业性演出的供需关系。或者说，是这些城市官僚、商贾乃至普通城镇居民为满足自身审美、娱乐的需求，出资培育了听赏俗曲的市场。

从另一个层面看，正是俗曲这种“有专业艺人参与创作、表演，有相对固定的演出场所和文化水平相对较高的接受群体”的发展特征，使其音乐的艺术性自然高于其他自发性的民歌，文词也相对文雅含蓄，成为历史民歌中独具个性的一个分支。

综观之，“明清俗曲”突出了“城镇俗文化”的特征。这种俗文化，是在商业经济的推动下形成的，并且反作用于城市的商业化发展。从运河沿线的俗曲发展来看，大多数明代流传下来的民歌都是被市井化了的民歌，并且有些民歌本身就是产生于运河沿岸的商业城市。明代李开先在《闲居集·市并艳词序》中说：

正德初尚《山坡羊》，嘉靖初尚《锁南枝》，一则商调，一则越调。商，

伤也；越，悦也。……二词哗于市井，虽儿女子初学言者，亦知歌之。①

从这条史料中我们可以看出：其一，《山坡羊》和《锁南枝》两曲在当时广泛流传，可说是家喻户晓，是刚刚学会说话的人都知道的作品；其二，“二词哗于市井”，说明了此类俗曲的流传范围主要在市井。这些主要流行于“市井”的明代民歌，便成了“俗曲”。明代民歌小曲的繁盛，与商业经济的发展有着密切的关系。至清代，各商埠，尤其是运河沿岸城镇的商品经济进一步繁荣，城市特征愈加明显，市井“俗文化”在商业经济的推动下空前发展。俗曲作为城市俗文化的一个缩影，在民歌自娱性的基础上，逐渐掺入了商业性和娱他性，成为与城市经济发展相适应的文化工具。

二、形成与发展的社会历史背景

之所以把明清俗曲提升到临清时调和天津时调源头的地位，原因有三：

有关临清时调、天津时调的相关记载上限至明，而明清的俗曲也正是以时调、俚曲等形式流入世俗文化的。在此，我们不妨回溯一下临清、天津时调的历史，看其与明清俗曲的关系。

（一）临清时调源流

“临清时调”传唱于今山东省聊城地区临清市一带，又称丝调，俗名窑调，是在明清俗曲、时调歌谣等民间腔调、曲牌的基础上逐渐发展形成的，具有临清特色，同时兼具民歌和曲艺特征。

元明以来，借助京杭运河的媒介作用，临清成为运河码头重镇，是我国北部运河沿线上的重要交通枢纽和商业、手工业中心。水路的便利，使运河沿线各码头、商埠交往密切。经济的繁荣对文化的传播产生了有力的推动作用。大量的戏曲、民歌等民间艺术都曾驻足于此。产生、兴起于淮阳的俗曲小令，也以运河为媒介传播于此，并且广为流传，使临清成为明清两代俗曲小唱的主要流传地区之一。谢肇淛《五杂俎》中清晰地描绘出了运河沿线俗曲小唱的源流关系：

---

① ［明］李开先：《李中麓闲居集》卷五。

今京师有小唱……其初皆浙之宁绍人，近日则半属临清矣，故有南北小唱之分。①

这段话说明了两个问题，一是当时京师的小唱其初属于“浙之宁绍人”，由宁绍而至京师，临清为必经之路，由此可见运河作为传播渠道的重要意义；二是京师小唱“近日则半属临清”，在临清这个地方居然出现了“南北小唱之分”，这样一种南北分立之势，足可见临清作为南北之界的特殊地位。至清代道光四年(1824)，山东历城华广生搜集的北方小调刻本《白雪遗音》中亦收有临清小曲《下河调》，这也说明了临清俗曲小唱植根民间的深厚历史渊源。

繁荣的商业经济酝酿了都市俗文化的发展，茶馆、酒肆、青楼、妓馆在商业文化的氛围中应运而生。《金瓶梅》中对临清的繁华曾这样写道：“这临清市上，是个热闹繁华大码头去处，商贾往来之所，车辆辐辏之地，有三十二条花柳巷，七十二座管弦楼。”早期的时调俗曲，基本为小曲、小令，即不以叙演故事为主要目的，多为侑酒助兴、适闲消遣之用。故以此为业者多为女子，而且往往带有歌妓性质。传唱于乡野里巷的民间小调逐渐流入青楼、书院，在旧有曲调的基础上将内容改为描写青楼生活的靡靡之音，成为歌妓、优童招揽生意的看家本事。所以，旧时时调又被称为“腐糜派”“花间派”。另据记载，运河沿岸的码头重镇如苏州、扬州、济宁、临清，常有富商显贵包一河船，连同船上歌女，一路相伴。到一地后，又有人包之返回。② 所以我们说，在一个相当长的历史时期内，俗曲时调主要流传在歌馆青楼或者其他演出场所，乐妓是时调的主要表演群体，临清时调早期一直被百姓称作“窑调”。

在新版的《临清市志》中对临清时调是这样描述的：“最初演唱用临清小曲填词的小唱段……后来发展为夹叙夹议的演唱形式……到清代，窑调已发展到有固定曲牌，演唱时可自由伸缩、长短皆宜、结构完整的曲艺格律形式的说唱艺术。”③ 从这段话中我们可以看出：其一，早期的临清时调多采用以流行小唱填词的方式，

① ［明］谢肇淛：《五杂俎》卷八，北京：中华书局，1958年，第225页。
② 张玉柱：《齐鲁民间艺术通览》，济南：山东友谊出版社，1998年，第639页。
③ 山东省地方志书编辑委员会：《临清市志》，济南：山东友谊出版社，1999年，第658页。

这符合以曲牌“倚声填词”的特征；其二，在清代，临清时调依然被称作窑调；其三，随着表演的需要，时调由简单的小曲形式逐渐发展为夹叙夹议的演唱形式，最终发展为结构完整的曲艺格律形式。就现今收集的临清时调资料来看，虽然不是所有的临清时调都是以曲艺格律的形式存在的，但至少其兼有小曲和说唱的形式是很明显的。我们说，一个艺术品类成熟、完善，能够在结构形式上有所发展，正说明了至少其在一个时间段内是有相当的流传面和影响力的，并且，有职业或半职业的艺人参与创作和加工，是可以加速这种发展和成熟的。

清末，运河淤滞，漕运停止。失去了交通重镇地位的临清经济渐衰，临清的时调小曲也由于失去了为商贾官员、纨绔子弟等休闲娱乐服务的社会功能，而渐失往日的兴盛。时调逐渐脱离了妓院的环境，在运河两岸以自娱自乐的方式发散性地流传着。

民初军阀割据，战乱纷起，华北地区农村深受其害，经济衰微，人民生活困苦。运河两岸的民间艺人苦走江湖，靠卖艺为生。城镇中的小商贩也利用唱时兴小调的形式，达到招引顾客、销货的目的。甚至，有的盲人或破产农民打花棍演唱时调，作为行乞的一种方式。

临清有个名叫陈玉山的人，他是个卖元宵的小商贩，又是当地小有名气的时调票友。1922 年，他和李函林、徐宝福、巩凤香等人组成说唱班子，在临清原“民生戏院”附近的董家大院创建了落子馆，开始登台表演时调；同时还邀请了当时知名的时调玩友刘印轩、夏庆云、徐金福、夏连杰等，做职业性演出，颇受欢迎。落子馆是专为曲艺演唱所设的演出场所，天津的南市一带有很多这样的落子馆，基本的演出形式是多个曲种汇聚一台，安排先后演出，所演曲目多是小段书或折子戏，而不演整出的长篇大段。正是落子馆这样的演出形式，符合了时调曲体短小、情节紧凑的特点。同时陈玉山等还联合运河两岸较出名的外地艺人同台演出，既丰富了舞台内容，又能在演出过程中相互借鉴与交流。曾经传唱于妓院歌馆的旧窑调小曲，被填入新词，逐渐摆脱了俗媚的氛围，在新的舞台上又寻到了自己的位置。

1940 年以后，临清的时调爱好者因嫌“窑调”称谓不雅，便依据伴奏乐器多为三弦、二胡而改称“丝调”，一直演出多年。临清一带演唱小曲者也都称之为“丝调”，直到 1950 年以后，文艺工作者依其所唱皆为时兴小曲的特点，正式定名

为“临清时调”。

（二）天津时调

天津时调产生的根源，一直没有定论，总结归纳多方所言，有如下几种说法：

第一，江浙“荡调”起源说。清代诗人崔旭的《津门百咏》中有“天津城在海西头，沽水滔滔入海流。沽上人家千万户，繁华风景小扬州”的诗句，同样作为运河名城，扬州素有“淮左名都”之誉，更有“故人西辞黄鹤楼，烟花三月下扬州”的赞誉佳句。天津被称作“小扬州”，可见其与扬州的相似相关。以运河为纽带，沿线城市之间的这种相似相关体现在多方面，现今的临清与天津依然有很多地名都完全一致，比如都有劝业场作为商贸中心，有竹竿巷贩卖江南竹制品等。或许是因为现今的临清不若天津发达，人们称临清为“小天津卫”。无论这些运河城市之间究竟是谁影响谁，有一点是可以肯定的，就是当年的运河作为交通枢纽的同时，也充当了文化的传媒，使这些运河城市之间小到衣食住行，大到城市布局都有一定的相互影响。

荡调原是江南地区的船曲，传说清乾隆皇帝游江南，回銮时将此调带到天津，并且在天津保留了下来，成为本地独有的曲调。因为曲调行腔婉转缠绵，柔媚风流，所以妓院里多请教师教垂髫幼女学唱，于是荡调便流入烟花之中，成为“窑调”，如《戏丫环》《盼情郎》等。清代樊彬诗中提到了荡调：津门好，妙曲值千金。一片管弦歌荡调，十番锣鼓演清音，花酒夜沉沉。[①] 诗句中描绘了吃花酒时由唱手以唱侑酒的场面。“妙曲值千金”，可见这荡调也好，清音也好，不是白演白听的，津门落子馆“歌荡调”是要换取经济利益的。

咸丰年间（1850—1861），小班演唱的曲目，就已经不光是荡调了。

周笙良诗云：

曲名档调小鬟优，唱到中场改马头，眉宇目听真绝倒，琵琶调拨指尖柔。[②]

---

① 刘梓钰：《天津落子馆及小班考》，《刘梓钰曲艺理论文选》，天津：百花文艺出版社，1993年，第123页。

② 刘梓钰：《天津落子馆及小班考》，第122页。

荡调在天津娱乐场所的演出也是阶段性的，随着时间的发展而有所变化。

落子馆、小班皆为时调出身之所，其中唱“荡调”“窑调”的情况，除上述几条史料之外，后面专文介绍，在此就不做展开了。

第二，临清起源说。明代的天津已是一个繁盛的水陆码头，南来北往的人很多，各地方的民歌、小曲被带入天津，经过加工、再创造，形成了天津的时调。这些民歌、小曲外来一说，是有文献资料可考的。如《万花小曲》中说“京津流行之小曲，来源山东之临清”①。《万花小曲》是一部成书于明代的时调唱集，收纳了当时流行的很多曲牌唱词。这至少说明在明代天津的流行小曲多受临清的影响。在文章的第四章中，我对临清、天津所用的部分曲牌进行了乐学分析，从中可以看到确实有很多相关之处，甚至一致的曲牌。

第三，张启龙编创说。张启龙，天津人，清朝同治、光绪年间（1861—1908）一个民间卖唱本的生意人。一说其在天津码头、天后宫一带卖唱本，边卖边唱，本意在于招徕买主。他的唱有词有调，经过流传，不断演变，后来就定型了，称之为时调。②

唱本多是由已流传开来的曲调、唱词集结成册的，清代出现过多部歌词集和曲谱，如山东历城华广生编的《白雪遗音》、无锡华文彬编的《借云馆小唱》、王廷绍据天津人颜自德抄本点订的《霓裳续谱》等。

在我们看来，张启龙不过是靠编纂、集合市井中流行的一些民间唱本卖唱谋生，虽然客观上起到了传播时调小曲的作用，但还不能说就是他创制了时调。

第四，胶皮调起源说。刘梓钰在《天津时调考》一文中说：在喜好时调的群众中，人力车夫占了相当的比重。在等待乘客时，车夫们往往坐在车簸箕上，唱上几句。由于他们“遍地皆是”，又由于他们到处都去，一时间，仿佛【靠山调】【鸳鸯调】【拉哈调】成了他们的标志，当时俗称“胶皮”。因之，人们将【靠山调】【鸳鸯调】【拉哈调】又称为“胶皮调”。③

关于“胶皮调”，我在采风过程中也获得了相关的信息，以下是我在天津采访

① 张玉柱：《齐鲁民间艺术通览》，第638页。
② 刘志凯：《王毓宝与天津时调》，天津：百花文艺出版社，1987年，第13页。
③ 刘梓钰：《天津落子馆及小班考》，第145页。

的笔录片断。

采访时间：2003年9月26日　采访地点：王毓宝家　采访人：成晓辉（简称成）

被采访人：王毓宝（天津时调代表人物，女，简称王）

刘晓凯（王毓宝之子，现天津曲艺团四胡琴师，简称刘）

成：我从书上知道原来天津有个【胶皮调】，时调里用过吗？

王：用过。那是很早以前了。

成：那是不是很长时间不用了？

王：现在还用着呢。我不是正在抢救这曲牌嘛，就叫【老鸳鸯调】。

成：是【二六板鸳鸯调】吗？

王：有二六的，还有【新鸳鸯调】。

成：【老鸳鸯调】是慢的？

王：【老鸳鸯调】也有快的、也有慢的。

成：您说正在整理的、抢救的是指什么？

王：就说的这【老鸳鸯调】，就是【胶皮调】，也叫【窑调】。过去名声不好听，它都是撂地的。内容也不健康，它都是指妓女的、情人的，像这种内容比较多，难登大雅之堂。后来就不让唱了，经过改造就给改没了。

成：您刚才说的您在抢救的那个，是准备把它们录下音来，还是……？

王：现在一直唱着呢。就是那个【老鸳鸯调】。【老鸳鸯调】有慢板的、有快板的。现在大伙都唱着呢，包括高辉啊、刘迎啊。我那个带子也有。

成：具体的是指哪个曲子啊？

刘：指的那个《风吹动》。

王：《风吹铁马》，那就是【老鸳鸯调】。

不难看出，王毓宝老师口中的“胶皮调”就是指【老鸳鸯调】，虽和刘梓钰说的“胶皮调”涵盖有所不同，但至少说明，在天津时调的发展过程中，“胶皮调”一称确实存在，它虽不是天津时调的源头，但至少是现今所传唱的天津时调主要曲牌的旧称。

天津时调的几种源流说中，江浙“荡调”起源说和临清起源说是有史料可证的。综合此两说，更是验明了时调出身明清俗曲的历史身份，以及运河文化在其中的主导脉络。“胶皮调”起源说、张启龙编创说虽仅为民间艺人口头流传的说法，不可作为实证材料，但也不失为重要的旁证材料。

随着漕运和天津城市的发展，各地民歌小调纷纷流入天津，后来这些民歌小调与天津方音相结合，逐渐形成了具有天津地方特色的天津“特产”曲种，20世纪50年代，天津的曲艺工作者将其定名为“天津时调”。①

（三）曲牌的一致性

这个单元主要是讲明清俗曲中的时调曲牌。

乔建中在《曲牌论》中说：“凡是在结构组织上相对标准化，旋律进行上规范化，借‘依声填词’之法制曲，可以多次使用并允许在流传使用中变化的有文字标题的声乐曲和器乐曲，都称为曲牌。曲牌，当它作为一个表述相对完整的乐旨的音乐单位时，具有独立的作品的意义；当它作为有若干个单位连缀而成的某种有机序列的局部时，它具有结构因素意义；当它以上述两种形态共同参与戏曲、曲艺的艺术创造并成为某一剧种、曲种音乐的主要表现手段时，它又具有腔体意义；当它作为一种具有凝固性、程式性、相对变异性和多次使用性等特征的音乐现象时，它又具有音乐思维方式的含义。”②

明清俗曲正是以这种“曲牌”的面貌演进着。先来看看临清、天津时调所用的曲牌：

表1

	临清时调	天津时调
不同曲牌	【四平调】【雁鹅调】【英雄调】【小北口】【凤阳歌】【楼上楼】【伤心调】【反对花】【柳叶青】【画扇面】【太平年】【太平歌词】【垛子板】【慢板】【山西五更】等	【蓝桥会】【十朵花】【新五更】【怯五更】【小五更】【马头调】【落五调】【落尺调】【落尺反调】【打孩子】【下盘棋】【反正对花】【叠断桥】【铺地锦】【跌落金钱】【大数子】【小板】【淮调】等
相同曲牌	【靠山调】【拉哈调】【鸳鸯调】【清水河】【十杯酒】【青楼悲秋】【妈妈娘好糊涂】等	

① 中国曲艺音乐集成天津卷编委会：《中国曲艺音乐集成·天津卷》，中国：ISBN中心，1993年，第597页。

② 乔建中：《曲牌论》，《土地与歌》，济南：山东文艺出版社，1998年，第214页。

注：

（1）由于历史原因和两地对时调保护工作的重视程度不同，在对时调的收集和整理工作上也有难易差别，这里所列出的曲牌可能有些失疏。

（2）上表所列只是就曲牌名而言的，但其中有些曲牌虽然名称不同，但其曲调实为一曲，如临清的【柳叶青】与天津的【小五更】等，此类情况在第四章第二节专文分析。

这些曲牌中，临清在20世纪50年代常用的曲牌有【靠山调】【鸳鸯调】【伤心调】【英雄调】和【雁鹅调】，号称临清时调的“五大调”；目前天津时调最常用的曲牌有【靠山调】【鸳鸯调】和【拉哈调】。不管怎样，常用或称主要曲牌中相同的比例还是很大的，而且，如【反对花】【反正对花】等也反映出了二者的相关联系。

再来看明清俗曲，它不若《诗经》《楚辞》《乐府》等都是一部或一些集中的作品，它们的来源复杂、作品分散，存在的方式也是多样的。本人在这里只是将时调中所用的部分曲牌拿来与已刊布成帙的明清卷册相对照。

乾隆六十年（1795）刊印的《霓裳续谱》中有如下收集：

【寄生草】【剪靛花】【扬州歌】【玉沟调】【劈破玉】【银纽丝】【叠落金钱】【历津调】【莲花落】【边关调】【北河调】【马头调】【艳阳天】【西江月】【清江引】【西调】【岔曲】【秧歌】【闺女思嫁】【尼姑思凡】【南词弹簧调】【两亲家顶嘴】

道光八年（1828）刊印的《白雪遗音》中也收有很多俗曲曲牌，其中《霓裳续谱》里所未见的有：

【挂枝儿】【领头调】【从今后】【起字调】【九连环】【八角鼓】【湖广调】【小郎儿】【七香车】【变一面】【闲情赋】【绣荷包】【绣汗巾】【满江红】【乱弹】【南词】【婆媳顶嘴】【母女顶嘴】【日落黄昏】【起字呀呀呦】

这些清代俗曲中，【马头调】、【顶嘴】系列（包括【两亲家顶嘴】【婆媳顶嘴】【母女顶嘴】）、【闺女思嫁】、【尼姑思凡】等都是临清、天津时调曾经用过的曲牌。

升平署是清宫中专为承应帝王后妃寻欢作乐，教习戏班、组织演出而设立的专门管理机构，乾隆时叫作南府，道光七年（1827）方改称升平署。《升平署岔曲》，即为当日承应妃嫔们聆听演奏使用的抄本。在《升平署岔曲》中亦有一首平岔

《手拿着打枣竿》：

手拿着打枣竿，呀呀的！恨只恨那小靠山。他和我两头瞒，叠落金钱被你诓了去，把一个黄鹂调儿，砸了个七八瓣，你还背地里，欺负我的粉红莲儿。①

此外，《白雪遗音》中收有《曲牌》一曲，与明代《摘锦奇音》中的《曲牌名》有异曲同工之妙：

南罗耍孩，叠落金钱银纽丝，编定剪靛花；玉娥郎，相衬哩罗莲，刮地风吹动打枣竿，寄生草生在罗江怨。小开门，太平年，柳青娘怀抱孝顺歌。哭皇天，一心要做个倒推船。

此两条都是由一连串曲牌名串连而成的，其中都提到了【叠落金钱】，可见该曲牌在道光七年之前已经非常流行了，并且该曲牌一直为临清、天津时调所沿用。

明清俗曲直接遗留下的古代乐谱很少，《九宫大成南北词宫谱》虽为戏曲音乐曲谱集，但由于其汇集了2094个南北曲牌，这些曲牌与俗曲曲牌不无关系，所以在一定程度上可以作为研究俗曲的重要参考资料。除此之外，只有《百本张》、《借云馆小唱》（1816）、《小慧集》（1867）等少数一些工尺乐谱的刻本和抄本。②道光十七年（1837）贮香主人编的《小慧集》卷一二·第三十八中有萧卿主人记的《绣荷包》《纱窗调》《叹五更》《红绣鞋》《杨柳青》《凄凉调》《鲜花调》7首歌曲的唱词，旁注工尺谱。其中的【杨柳青】【叹五更】也是临清、天津时调曲牌。

在对明清俗曲的考证中，还有一块资料是不容忽视的，那就是“蒲松龄俚曲”。“蒲松龄俚曲”与时调同是源自明清俗曲，且“蒲松龄俚曲”的流传范围与临清相对较近，所以“蒲松龄俚曲”中所用的曲牌与时调曲牌是会有一定相关性的。蒲松龄在其俚曲集及集外《琴瑟乐》中所用曲牌很多，从这些曲牌中我们不

① 郑孝胥：《海藏楼诗集》，上海：上海古籍出版社，2003年，第233页。

② 徐元勇：《明清俗曲与日本“明清乐”的比较研究》，《音乐艺术》2002年第2期，第89页。

难见到《霓裳续谱》和《白雪遗音》中收录的曲牌，可见其俚曲作品皆为当时时兴曲牌的填词之作，其中的【叠落金钱】【五更调】【莲花落】【太平年】等曲牌，在现今的时调中仍旧沿用。

作为明清俗曲曲牌研究，不可忽视的资料还有当时的“宝卷”。宝卷是佛教传播过程中利用民间流行曲调填入经文典故，用以传播教义的一种通俗宣讲形式。因此，在音乐方面，宝卷所用的曲调，正是民间俗曲中的精华。车锡伦在《宝卷中的俗曲与聊斋俚曲的比较》一文中，将下限至清代初年的历年宝卷46种加以统计，其中使用的曲调共220种。在此借用车先生该文中的研究成果，以说明宝卷中亦有今时调的曲牌。车先生列出的宝卷中出现15次以上的曲调共21曲，出现5到14次的曲调共22曲，这些梳理中也包括【叠落金钱】【五更调】【莲花落】等时调曲牌。康熙以后各地的民间宝卷，除【五更调】外，便不唱其他标出调名的俗曲了。①

上述对明清俗曲中时调曲牌的简单回顾还有两点需要说明：

第一，这些曲牌虽然分立于各册史料中，但其中不免有些曲牌有同名异曲或异曲同名的现象。由于年代久远和无足够的曲谱资料相佐证，很难考辨这些曲牌名之间的名实关系。但无论如何，时调曲牌多来自明清俗曲曲牌的结论是上述例证可以证明的。

第二，见诸于各时代俗曲唱本中所辑的曲牌，只能作为该曲牌流行时限的下限，只能说明该时期尚在流行着什么曲牌，或许该曲牌为前世遗存，或许为当世始创，又或许仅是同名异曲的牌名重复。各曲牌的产生年代、流变过程，还需要在今后的学习过程中进一步考证。

三、临津两地俗曲盛行，明清时期时调兴旺

（一）临清、天津的城市兴衰

1. 临清

临清，西汉时为清渊县，复改为清泉县，北魏时置临清县，明代升临清州，直

① 车锡伦：《宝卷中的俗曲与聊斋俚曲的比较》，《蒲松龄研究》2000年3—4期合刊，第370页。

至1913年又改回临清县。今日一个貌不惊人的县级市，在明代却是州级的建制，到底是何原因？这先要从其地理位置着眼。

临清地处鲁西，位置本不引人注目，临清有县，始于后魏。自隋开永济河，其地遂与运河为邻。但隋唐以来废置相寻，统属无定。临清地位的提高，始于元朝。元朝建立了大一统的帝国，建都大都（今北京），全国政治中心向北转移。山东成为大都的南部屏蔽，是联络河北与江南的纽带，而临清适当其冲。元大都的供给皆仰东南转运。会通河、通惠河开凿，东南财富可经水路直达大都。这样，处于会通河与卫河汇合处的临清，一下子便成了水路要冲。临清自然地理形势的变化，导致了经济地位的提高，而更重要的，则是临清政治地理形势的变化。

明朝洪武初，东昌路（今山东聊城市）改为府，隶山东布政司，临清县成为东昌府的属县。明朝虽然定都南京，但由于北平曾有辽、金、元相继做陪都或首都，长达400余年，已经成为北方政治、军事重镇。它对控制蒙古和掌握北方有不可忽视的重要性。要保证全国统一并向北发展，山东作为南北联系的纽带仍然发挥着特殊的作用。

永乐年间（1403—1424）迁都北京，政治地理形势再次发生变化。山东重新处于北方政治中心与江南财富之地相联络的纽带地位。大学士丘浚说："南则以临清为辅，坐镇闸河而总扼河南、山东之冲，又此而南屯兵于徐州，以通两京之咽喉。"永乐九年（1411）会通河疏浚以后，运河成为漕粮的主要运输通道，临清的地位更加突出。顾炎武认为，山东要塞之地凡五，而临清首当其冲，就是因为"积贮，天下之大命也"，如有"不逞之徒，乘间窃发，八百里中，泥丸可塞也"。[①]可见，临清地处要塞，八百里塞此一处的重要地理位置。

据《临清州志》记载，明代"临镇原有十三营，共兵一万三千余名"，是驻兵最多的时期。在临清驻扎重兵，除因它的经济、战略地位重要外，还因为这里聚集了大量人口，包括运军、商民和一大批为漕河服务的人员。

以上材料说明了临清作为征战要地的战略地位，这是全国的政治地理形势决定的。同时，它又具有漕运咽喉、商业都会等多重身份。

---

① 山东省县域丛书编委会：《运河名城临清》，第8页。

国家要维持政治、军事机器的运转，粮饱储积须臾不可缺少，统治阶级的享用开支也是巨大的。元代以海运为主，兼以河运。明初，供给辽东、北平军饷仍以海运为主。永乐迁都北京，粮饷运输逐渐繁重。永乐九年（1411），宋礼疏浚会通河，永乐十年，岁以河运百万石，海运则三岁两运。至永乐十三年，竟罢海运。漕运地位的提高同时提升了运河沿线各码头的经济地位。

明代各地漕船至京皆有定限，自3月1日至6月1日之间，从北直隶以至于江南漕船都必须到京，后者罚俸，先者进秩。所以，3月到6月前后是漕河中最繁忙的季节，每年有如此众多的船只、人口通过运河，这便造成了运河沿岸城市的迅速繁盛。

临清的特殊之处在于，“财赋虽出乎四方，而输运以供国用者，必休于此而后达，商贾虽周于百货，而懋迁以应时需者，必藏于此而后通”。①

会通河疏浚以后，沿运河两岸又建徐州、淮安、德州、临清、天津等“水次仓”，以资转运。永乐、宣德间（1403—1435）漕运还曾先后实行支运法。支运，即民运粮就近交纳各仓，再由官军从仓中支取运送至京、通二仓。支运法使民粮就近入仓交纳，大大节省了劳费。“纳者不必供当年之军支”，“支者不必出当年之民纳”。这样，各仓就成为吐纳暂存的必要一环，而临清仓在水次五仓中的地位尤为突出。临清不仅是漕粮的必由之路，而且其仓场还起着粮食盈亏的调节作用。丰则储，欠则支，一如洞庭湖调节着长江的水量。临清不愧为漕运咽喉。除漕粮贡赋以外，还有大量商品通过运河南下北上，运河成为重要的南北商路，这更促使运河沿岸码头成了商业都会。

临清从宣德年间正式设关征税。当时，在各商贾辏集之地设钞关七所，钞关所得课银直接上缴，不纳入所属州府。弘治六年（1493）临清钞关船料商税共1260万余两，为各关之首。②

另外，本人在临清采风的过程中，听到这样的说法：运河通行期间，由于汶、卫两河交汇于此，并且水道变窄，大船必在此换为小船，因此，许多商贾必然在此逗留。还有漕贾必在临清“打冬”的说法，即由于南方船道不上冻而北方上冻，

① 山东省地方志书编委会：《临清县志》，1987年，第348页。

② 山东省县域丛书编委会：《运河名城临清》，第21页。

因此由南北运的船只冬天必在此停留，度过上冻期。这些说法虽是民间之词，但也不无道理，也在一定程度上说明了临清在漕运通航期间的迅速发展所借天时、地理、人和之功。

伴随着城市面貌的日新月异，临清的民风也自然而然发生着变化。旧志载临清民风曰：

质直怀义，有古风烈。（隋志）
俗近软厚，家知礼逊。（元志）
苏节俭，人多读书。（元志）

而再看明至清初期间的临清志书，其中对民风的描述已有很大的不同了：

盖此地五方走集，四民杂处，商贾辐辏，士女嬉游，故户列珠玑，家陈歌舞。饮食燕乐，极耳目之欢。至于本境人民逐末者多，力本者少。

乃民贫而俗尚不易，仆亦绮罗，婢皆翡翠，陈歌设舞，不必缙绅，婚丧之仪越礼制而不顾，骄奢相效，巧成伪风，岂独外腴中枯已乎？

与之相较，离临清仅几百里的周围州县，其民风的变化相对没有那么明显。

民务耕稼，士习诗书，节俭之风自古而存。（夏津）
士谦顾朴野，百姓务稼穑。（邱县）
民朴实，无浮华。（馆陶）
朴厚而茂，有秉心塞渊之旧俗。（堂邑）
俗近朴约。（清平）

可见，商业经济对农业社会自然经济条件下的民风冲击是十分猛烈的。

清朝统一全国后，仍然采用明代的漕运制度。至乾隆四十一年（1776），临清由州升为直隶州，再次在政治上加强了地位。咸丰五年（1855）黄河在河南铜瓦

厢决口，改道北徙，穿运挟汶而东，经东阿、历城，由山东利津入海。从此截断了汶流，运道阻塞，漕粮多由海运。同时，官办漕运行之既久，弊病百出，制度尽坏，大运河长江以北运道，大部被黄河淤塞冲毁，反不及商运省钱省力。于是京杭运道断绝，官办漕运逐渐为商办（包括洋商用火轮）海运所取代。光绪二十七年（1901），河运便完全停止了。临清作为古代经济名城渐趋式微。

2. 天津

天津，旧时又称直沽，位于华北平原东北部，东临渤海，毗邻北京，傍依河北，海河贯穿市区入海，因此这块地方是内河和海口的咽喉，兼有河港、海港的性质，就地理位置而言，具有别处无可比拟的优越条件。天津向称“河海要冲”，是中国北方的交通枢纽和最大口岸。

天津地处九河下梢，水陆交通畅达，自古就是军事屯兵和角逐的战场。至明代燕王率兵扫北，大批的随军家属和移民到天津落户，“筑城设池定为今名”，天津始成为繁华的城镇。燕王与其父朱洪武揭竿举旗发端于苏北、皖南，自然随之而来的以这一带人居多。李鸿章在《续天津县志》序中写道：“顾其人情风俗轻生赴斗，犹有渔阳上谷之逸……盖斯民之富者，多好倡为善义行；其贫者，就死不悔……亲上死长，勇于赴难而不屈，亦多忠义才杰之伦。”

清代，由于政治的相对稳定，天津作为军事要塞的城市职能不太凸显。天津驻军开始执行屯田制，穿渠引水，开荒种田，以保证给养的来源，天津渐渐由“军”转“农”。

另外，就天津的水运来看，早在三国时代，曹操为了北征乌桓，曾在今日的天津一带开挖平虏渠、泉州渠和新河，沟通南北水道，以利军运。隋朝开通南北大运河，运河与“五河尾闾”（今海河）在今市区三汊河口交汇，天津便以“三会海口”名于史册。[①] 元代因运河淤浅不畅，要通过海路转运漕粮。东南沿海的运粮船必须在天津（当时称海津镇）换为内河船只，才能把粮食运往北京（当时的大都）和北方地区。

明代运河疏浚，此时的天津借漕运、海运两脉相托，在商业、运输业等方面获

① 中国曲艺音乐集成编委会：《中国曲艺音乐集成·天津卷》，第600页。

得空前的发展。并且，天津的城市化面貌日趋成熟，现在的天津旧城区就始建于明朝初年。至清代，天津已发展成“聚天下之粟，致天下之货以利京师”的城市，即从一个单纯的军事要塞演进为繁盛的重要商业中心和贸易港口。

天津这种亦兵、亦农、亦商的特点，使从事盐利、漕运、海防河防的人口，都不能不依托、居住在海河沿岸。天津依托河运、海运而广纳四方，天津的文化多汇八方之物、集各地之长，成了一个“外来”文化的驻留站和集散地。

天津人早在元代就“兵民杂居久，一半解吴歌”，这一方面说明了吴歌在当时有着重要的影响及领先地位，另一方面也描绘了当时民间歌曲的传播现象。运河疏浚之后，吴地歌曲要传至天津，由南及北，运河自然而然地成为一条文化通道，运河沿岸城市的民间文化借运河媒介互通有无，由此及彼。当然，在这种南来北往的相互交流中，临清作为水路中转，在文化的承接上也自然地成为一个集大成的“文化码头”。就临清所产生的俗曲来看，可看出这时的临清小曲在明代的地位。

《金瓶梅词话》作为成书于明万历十年到三十年（1582—1602）[①] 的一部现实主义小说，是直接以明代的社会生活为背景的，并且从第 58 回开始到第 100 回的 43 回中，有 25 处直接写到临清，如临清州、临清码头、临清钞关、临清闸、临清晏公庙等。甚至第 98 回的标题即是“陈敬济临清逢旧识，韩爱姐翠馆遇情郎”。可见《金瓶梅》是以临清为创作背景之一的。《金瓶梅》中所载小曲极多，约计不下 60 种。其中最流行的是【山坡羊】，总计书中所载在 20 次以上（见第 1、8、33、45、50、59、61、74、89、91 等回）；次为【寄生草】（见第 8、82、83 等回）；【驻云飞】（见第 11、44 等回）；【锁南枝】（见第 44、61 等回）；【耍孩儿】（见第 39、44 等回）；【醉太平】（见第 52 回）；【傍妆台】（见第 44 回）；【闹五更】（见第 73 回）；【罗江怨】（见第 61 回）；其他如【绵答絮】【落梅风】【朝天子】【折桂令】【梁州序】【画眉序】【锦堂月】【新水令】【桂枝香】【柳摇金】【一江风】【三台令】【货郎儿】【水仙子】【茶蘼香】【集贤宾】【一见娇羞】【端正好】【宜春令】【六娘子】等。这些曲牌虽散列于书中，但和沈德符《万历野获编》卷二五《时尚小令》中所记的非常吻合。

---

① 吴晗：《金瓶梅的著作时代及其社会背景》，《论金瓶梅》，北京：文化艺术出版社，1984 年，第 40 页。

而在另一方面，沈氏所记万历年中最流行的《打枣竿》《挂枝儿》两曲，却又不见于《金瓶梅词话》。因为《万历野获编》书成于万历三十四年（1606），而《金瓶梅词话》是万历三十四年以前的作品，《金瓶梅词话》作者比《万历野获编》的作者时代略早，所以他不能记载到沈德符时代所流行的小曲。《金瓶梅词话》与《万历野获编》相互应证，展示了明万历年间的部分俗曲曲牌。并且，《金瓶梅词话》是以临清为背景写作的，也可以理解为其中所记写的俗曲曲牌即为临清时调的前身。明代临清民间有着如此之多的俗曲曲牌，足可见作为水运码头的临清在经济发展推动下所提升的“文化码头”地位。

（二）特殊的文化载体——乐妓

时调的一个重要特点就在于它拥有职业或半职业的艺人，在明清时期，这个从业队伍的主要成员就是乐妓。我国自北魏确立乐籍制度以来，为满足统治阶级需要、满足社会需要而专门从事音乐的乐人，其户籍皆单列以另册记之，被另册单列的这一社会群体，称之为乐户。时调的主要承载者——乐妓，主要是指乐户门类下的女乐，尤指那些以声色娱人的女乐。既然乐妓归属乐户门类之下，自然要遵循乐户的规章制度。让我们先来看一下专门统领管辖乐户的乐籍制度。“乐籍制度”这一概念自从项阳博士首先提出，迅即得到学界的广泛关注。本文关于乐籍制度的相关认识，也是借鉴了他在《山西乐户研究》中的学术观点。

1. 乐妓与乐籍

首先一点，“乐户”一词打从出现，便一路伴着“专业、贱民、乐人”的特征而存在。乐户群体一方面作为满足统治阶级礼乐和享乐的专业人员，同时又是统治阶级强权政治的产物和牺牲品，一直处于社会的最下层。甚至在某些朝代，法令中有以贬为乐户作为刑罚的，可见其“贱民”性质。

其二，要讲明清的乐户，不得不简单梳理一下此前的乐户面貌。自北魏以来逐渐形成的乐籍制度，是从女乐演变而来的，这对后世娼妓的营业方式有相当的影响。乐妓这一社会群体不仅要声色娱人，在艺术和文学素养上（诸如音乐、舞蹈、绘画、书法、琴棋等）皆要具备一定的功底。这是中国古代乐妓的传统风尚。

唐代是官妓鼎盛时期，正式确立了官妓制度。唐初创设了教坊即执掌倡优的专门机构，凡京师的官妓，都由教坊管理，须在教坊注册登记。教坊负责官妓的职业

训练，教以音乐歌舞，按其专长，有“歌妓”“乐妓”“舞妓”“饮妓”之分。解音律是乐妓的基本功，琵琶则是主修乐器。①

宋代对待乐人的政策比较宽松，加之市民文化逐渐繁盛，导致了人们对乐籍身份及其社会地位观念的淡化。此外，宋代还明确规定了乐籍中的女乐必须掌握的“小令三千”。这一形式以女乐的演唱为主，对后世产生了持续的影响。②

元代承袭宋制，其乐人也是在籍者。《元典章》中讲元代凡专业奏乐演唱者都是正籍乐人。同时，政策上相较宋代紧了起来，比如规定乐户不得做大人的妻妾，而只能成为高官显贵声色娱乐的工具。如关汉卿在《金线池》第三折中写：“贤弟不知，乐户们一经责罚过了，便是受罪之人，做不得大人妻妾。”元代社会无情地把文人抛入平民的世界，这使他们不得不真正体验平民的生活，了解平民的心态，接受世俗的观念，以俗为美。文人纷纷涌向秦楼楚馆、勾栏瓦舍之中，与被传统视作“鄙俗”的歌妓乐工为伍，酷爱社会上流行的通俗文艺，并通过与歌妓乐工的携手合作，直接参与“以俗为美”的金元北曲的创作③。这从一个侧面反映出了元代由于多年未开科举，文人在仕途上不能得志，转而投身于秦楼楚馆、勾栏瓦舍，甚至直接参与歌妓的创作、演出活动。这在一定程度上增加了乐妓唱曲的文学性和专业性，为此后明清俗文化的成型奠定了社会基础。

明代的乐籍制度与前几代相比，可说是乐户最多，入籍成分最为复杂，又最为残酷的。朱棣将乐籍制度用作镇压的工具和手段之一，明代乐籍成为黑暗政治下的牺牲品。明代的乐户同样有在官与不在官之分。在官乐户属于官府强制的对象，更多属于因政治获罪者，这些人实际等于服刑。不在官乐户则是“施良为娼”的经营性妓院。不论在官与不在官，两者都是贱民。

“妓”者，无论“妓人”“妓女”“女妓”“乐妓”，除了娼妓的含义，更为重要的则是歌舞女艺人的意思。联系到乐籍制度，宫廷中教坊的女妓均为官妓，也就是歌舞女艺人。

《五杂俎》卷八·人部四载：

---

① 陈锋，刘经华：《中国病态社会史论》，郑州：河南人民出版社，1991年，第351页。

② 项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001年，第16页。

③ 刘明澜：《金元北曲的多元性与主体性》，《中国音乐学》2000年第3期，第33页。

今时娼妓满布天下。其大都会之地，动以千百计。其他偏州僻邑，往往有之。终日倚门卖笑，卖淫为活，生计至此，亦可怜矣！而京师教坊官收其税钱，谓之脂粉钱。隶郡县者，则为乐户。……另有家居而卖淫者，俗谓之“私窠子”，盖不胜数矣！

由此可见，当时（明万历年间）“娼妓满布天下”，大都市成百上千，其他偏僻地区往往也有。有的妓院归官府管理，官府要收娼妓税，号称“脂粉钱”，犹如后世的“花捐”；而那些不隶属于官府的私人妓院就不可胜数了。京师的娼妓由教坊官收税钱，显然是乐户，却不以此名称之，而隶郡县的娼妓则直接被称为乐户。这里已经将乐户与娼妓等同了。

又见《如梦录》卷六《街市记》载，（开封）板厂胡同路西，“酒馆内钦拨乐户二十七户”；又在西关厢的三五十座骡马大店中，“内住妓女无数”①。可知市井酒馆这样的娱乐消费场所中，也是乐户们应役之处，而且还往往是“钦拨”的。

明代的乐户并非均为罪罚之人，可以以买卖的方式入户。另外，乐户中不在官者在明代已被允许经买卖与非在籍中人婚配。明代的乐籍制度，一方面使乐籍成为黑暗政治下的牺牲品，使其在经历了宽紧不等的发展变化之后将声色娱乐的功能退居次位，而更为重要的是其镇压的工具与手段的功能，这是乐籍制度建立以后发展到极致，甚至可以说是一种畸变！而另一个方面，明代乐籍制度中的新政策，在一定程度上放宽了入籍的条件和不在官乐户的自由。两方面综合之，导致明代的乐户人数空前膨胀。

余怀《板桥杂记》云：

洪武初年，建十六楼以处官妓，淡烟、轻松、重泽、来宾，称一时之盛事。

这里还描述了熹宗天启至思宗崇祯年间（1621—1644）南都坊曲之概况。

① 徐君，杨海：《妓女史》，上海：上海文艺出版社，1995年，第75页。

明代中叶以后，娼妓越来越繁盛。严思慎的《艳》云：

明万历之末，上倦于勤，不坐朝，不阅章奏。辇下诸公亦泄泄沓沓。然问有陶情花柳者，一时教坊妇女，兢尚容色，投时好以博赀财。

这些材料都向我们展示了明代乐户中娼妓兴盛的面貌。自宋代市民文化兴起以来，在州县等地设置教坊已成普遍现象。州县教坊与宫中教坊相同，均为声色娱乐之地。明朝中叶以后，城市工商业长足发展，娱乐业随之愈加兴盛，再加之私妓可买卖入户等条件，促成了明代以大量青楼楚馆和大批从业娼妓为特征的城镇俗文化。

清代的乐籍制度基本沿袭明制，清朝的乐户也分在官与不在官两种。明清时代，特别是地方官府所属的乐户，几成妓女的代名词。

前文将乐妓和乐籍制度依朝代进行了大致的回顾，重在突出明清时期乐妓的繁盛。正是由于这个群体伴随着明清政治、商品经济和市井俗文化的发展而凸现出来，在我们考察时调的俗文化背景和其历史承载者的过程中，不得不聚焦在了这样一个特殊的历史群族当中。在官与不在官乐户从业目的与职业行为的不同，在官乐户的政治性转移和不在官乐户可自由买卖所带来的人口转移，进而导致音乐传播等问题，这其中牵扯到音乐传播学、音乐社会学和女性音乐学的问题，也将是文章探讨内容的一个重要伸展点。

2. 临清、天津的乐妓群体及其表演方式

明清时期的俗曲小唱，基本为民歌、小令，即不以叙演故事为主要目的，多为侑酒助兴、适闲消遣之用，故从此业者多为女子，而且往往带有歌妓性质。明代的小曲，除民间传唱外，还有优童歌唱。优童多是“宦官身”（承应官府的无偿演唱）和“请旦”（应客人邀请在茶坊酒肆或家庭筵宴上演唱），除清唱戏曲选段和散曲以外，也歌唱一些小曲。所以，明代刊刻的元明传奇单出选本中，也多选录一些小曲，都是供优童选唱的。①

除优童以外，勾栏瓦肆中的乐妓是演唱俗曲小唱的主要群体。

① 中国大百科全书编委会：《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，“时调小曲”词条，第354页。

我们知道，《金瓶梅》是一部以山东东平府、东昌府一带社会情形为背景的现实主义小说，成书时代大约是明万历十年到三十年（1582—1602）。此书中多处提到了以弹唱侑酒为生的勾栏艺人。如第11回中说花子虚家摆酒会茶：

……两个妓女，琵琶筝在席前弹唱。端的说不尽梨园娇艳，色艺双全。但见：罗衣叠雪，宝髻堆云。樱桃口，杏脸桃腮；杨柳腰，兰心蕙性。歌喉宛转，声如枝上流莺；舞态蹁跹，影似花间凤转。腔依古调，音出天然。舞回明月坠秦楼，歌遏行云遮楚馆。高低紧慢按宫商，轻重疾徐依格调。筝排雁柱声声慢，板拍红牙字字新。

后又有西门庆等人送桂姐回勾栏李家：

桂姐从新房中打扮出来，旁边陪坐，免不得姐妹两个（指桂姐和李桂卿）金樽满泛，玉阮同调，歌唱侑酒。

文中还多次提到“院中”一词，是指当时居住勾栏艺人、乐妓的特殊场所。更有在第12回中，那桂姐方开口说道：“……俺们虽是门户中出身……”可见，在明代，时调是主要传唱于瓦肆勾栏的乐妓中间的。所谓“门户中出身”，就是指乐户出身。她们唱小曲的方式，或则随歌随舞，或则由唱者自己持乐器伴奏；可以一人单唱，也可以两人同唱，但主要都是以一种歌唱侑酒的方式声色娱人。

在临清，时调旧时又称“丝调”或“窑调”。“丝调”主要是因为它的演出多以丝弦乐器伴奏而得名。而“窑调”得名，主要是因为它当时常传唱于青楼妓馆的“窑姐”口中，多是些轻薄、低俗的调子。

天津的曲艺发展过程中，有几个名词是值得关注的：

（1）“落子馆”

清光绪十年（1884），天津出现了落子馆。落子馆即坤书馆，是专供乐妓从事声色表演的场所。光绪二十四年（1898）印行的《津门纪略》曾这样记载：

落子馆者，其所唱之曲名曰（莲花落）也，间以时新小曲及二黄梆子腔等类。无分昼夜开演，淫词艳曲，描头画角，尽态极妍。凡纨绔子弟皆争先斗胜，指名点唱，多掷缠头。有因之而滋事者，有因之而倾家者。屡次经官严禁，已作广陵散矣。自小广寒作俑以来，而接踵而起者，如晴云馆、丹桂、宝乐、海耀等更彰明较著，遍贴长红，以至登徒子辈，趋之若鹜矣。

可见，落子馆是津门最早的专门演唱时新小曲的场所。文中还可看出落子馆的文化氛围“无分昼夜开演，淫词艳曲，描头画角，尽态极妍。凡纨绔子弟皆争先斗胜，指名点唱，多掷缠头。有因之而滋事者，有因之而倾家者”。在其中演唱小曲的唱手皆为女性，亦声亦色，“其所唱之曲名曰莲花落也，间以时新小曲及二黄梆子腔等类”。可见，唱手所唱的主要是各种大鼓、时新小曲、莲花落与二黄梆子腔。

“唱手”的社会地位极其低下，“光绪中叶，唱手去坤书馆，不准乘车、不准乘轿”。光绪二十八年（1902），袁世凯准许唱手乘坐凉轿，但“凉轿者，竹胎之轿，不衣轿衣，二人荷之，所以示与良家妇女所乘有别也”。且“荷者二人，不得三之四之，示贱也”。①

与此同时，天津亦有男性演员在杂耍馆子演出时调。《津门杂记》之“杂耍馆子”一条对天津时调的演出形式有所叙述：

时新小曲……皆淫亵粗鄙之词，留枕窥帘，铺排任口，断云雾雨，摹拟尽情，未免少年情窦已开、血气未定者，易于移惑耳。更有两人合唱者，作为一男一女，彼即自居巾帼，不特淫声入耳，绝类妖鬟，抑且眼角含情，一如荡妇，诚朴者为之颜厚，轻狷者为之神驰，其引逗子弟，害有不可胜言者。②

这段话说明，在当时杂耍馆子演出的时调，不仅有独唱，而且有对唱，有拆唱，且演员皆为男性。他们的演出以夸张造作的表演迎合观众的胃口，令时新小曲

① 刘梓钰：《天津落子馆及小班考》，《刘梓钰曲艺理论文选》，天津：百花文艺出版社，1993年，第128页。
② 来新夏主编：《津门杂记》，天津：天津古籍出版社，1986年，第100页。

脱离了清新亮丽的歌谣俚曲状态，而在风格和功用上都变身为他们换取报酬的工具。

津门落子馆和杂耍馆的性质是不同的。落子馆是专供乐妓演唱的茶馆，所唱皆“淫词艳曲”，表演“亦声亦色”，多为富商巨贾、纨绔子弟风月享乐之所。人为选色而来，“人来选色且征歌，燕瘦环肥斗绮罗。欲识批把门巷处，芳名注意听皮靴。”① 杨无怪在《天津论》描写了一班纨绔子弟上饭馆之后在落子馆听曲的景象：“……又把侯家后上，进入双翠堂，点烟灯，躺在炕。女班先唱两个曲，后问爷点什么样？有点《普救寺》，有点《盼才郎》，有点《八月十五敬月光》。谁点曲，朝着谁唱，眉来眼去弄巧腔，叫好不住的嚷，钱票费几张。”② 而杂耍馆是一种综合的演出场所，一般是“什样杂耍”，是一种大众化的消遣，相对落子馆而言，少了风月、多了竞技，更为普通老百姓所接纳。逐渐杂耍馆与落子馆的界限模糊了，直至落子馆在天津消亡。

（2）“小班”

又称档子班。《津门杂记》载：

> 档子班又名小班，亦古乐户之流亚也，堂名具在侯家后。近来，西开亦复不少。每家蓄雏姬数人，玉貌绮年，颇能度曲。所唱名曰档调，莺歌燕舞，名重一时。有来自京都者，有来自山东者，有来自牛庄者，有来自上海者，均能引人入胜也。又有名坐排班者，局面稍逊，价亦较廉。

显然，小班是顾曲者欣赏荡调的所在，此处也明白地讲为“古乐户之流”。就“来自山东者”一说，也可以看出与临清的关联，毕竟同属运河文化圈，临清当年乐妓众多，人与曲的交流是同时进行的。

小班何时在天津出现的，目前尚不清楚，不过，乾隆年间（1736—1796）它已在活动了。乾隆五十年（1785）蒋诗撰《沽河杂咏》谈及小班：“卖菜翁呼春不老，小班子唱耍孩儿……”诗后注曰：《天津琐记》，“津中菜名春不老。小班子有

① 冯文恂：《津门落子馆》，《风月画报》1935年第1期。

② 杨无怪：《天津论》，天津：百花文艺出版社，1988年，第15页。

曲，名要孩儿。”崔旭《小班》诗云：“琵琶清脆响流珠，婉转歌喉学凤雏，小曲近来兴北调，当筵赢得一狂呼。”① 描绘了小班以唱侑酒的情景。

上面两段材料，充分说明天津当时的俗曲小调在一个历史时期内是以乐妓为其载体的。可见，这种状况在临清与天津都是有史料为证的。乐妓就社会地位而言是卑贱的，然而就音乐艺术的发展而言，这个阶层的历史地位是不容忽视的。

（三）城市经济文化产品的人文养成

明清时期，时调作为城市经济文化发展的产物，以“城镇为主要发展空间的城镇小调”的面貌呈现，所以它的发展是与城市文化构成的人文观念相关联的。

临清、天津均为我国北方重要商埠，其城市文化大发展自然与商业活动息息相关。而作为商业活动的主体构成者——商人，他们的文化倾向，在一定程度上决定了城市经济文化的发展方向。明谢肇淛的《五杂俎》卷一四中载“山东临清十九皆徽人占籍”，可见临清人口构成的商业比例。这些南来北往的商贾，在其带有迁徙性质的聚敛财富的过程中，自然而然地也会带来文化上的迁徙。因此，凭借运河的媒介作用，商人带歌妓随船而行是可以想见的，南北时新小曲的互通有无也是可以想见的。

“传统商人的金钱观，绝不可能是一味地‘积聚’（俭啬），而恰恰是十分注重‘散财’的。即便是这类下层商人，一旦生计不愁，便也会不顾商业资本积累而掷金享乐，暴饮豪聚，赌博取乐，甚至买笑逐欢。”② 正是由于中国商人重“散财”的文化风气，才有了秦淮八大名妓，才有了临清的“三十六条花柳巷，七十二座管弦楼”。青楼妓馆、茶肆酒楼成为城市富绰、商品经济发达之后的必要产业，而在其中以卖艺卖色为生的乐妓，自然而然就成为了时调的承载者。

四、临清时调、天津时调的对比分析

（一）唱段比较

临清时调原有唱段170余种，其中传统曲目很多，如《草船借箭》《杜十娘》《盼五更》《放风筝》《八仙祝寿》《拉哈调》《十杯酒》《青楼悲秋》等，都是小

① 刘梓钰：《天津落子馆及小班考》，第130页。

② 林大雄：《传统中国商人的文化洞察》，深圳：海天出版社，1993年，第236页。

段的单曲，占有百余首；另有中篇曲目如《西厢记》《丁朗寻父》《后悔从良》等，也有如《卖油郎独占花魁》之类的长书。20世纪20年代，知名艺人刘印轩创编了《七月七》《要嫁妆》《四季荒唐》等，成为当时临清时调的代表曲目。50年代后，文艺工作者在保留传统曲体、音调的基础上，新编排了《撒大泼》《光棍哭妻》《尼姑思凡》等优秀曲目，在变化了的传统曲目中保留了不变的传统。

而天津的小曲，早期有唱手们与“卜夕娼楼倚声为乐”的“市井游荡之徒”一道编唱的时新曲目，多是反映妓院生活，如在【鸳鸯调】基础上填词的《叉杆儿落魄》《叹叉杆儿》《甩黑爱白》《后悔明白》等，以【靠山调】为基础的《妓女五更》《从良后悔》《叉杆儿打王八》《黄昏五更》等。

1949年后，天津时调脱身妓院，逐步走上大舞台，并经过文艺工作者的努力，使其在曲风和唱词上积极向上，反映现实生活。天津时调的唱段在《中国曲艺音乐集成·天津卷》中收录了22首：

《七月七》	（片断一）	《妓女托梦》	（片断）
《妓女相思》	（片断）	《叹时局》	（片断）
《七月七》	（片断二）	《喜荣归》	（片断）
《小五更》	（片断）	《双顶嘴》	（片断）
《叉杆解狱》	（片断）	《风吹铁马》	（片断）
《孟姜女》	（片断）	《明月五更》	（片断）
《下盘棋》	（片断）	《后娘打孩子》	（片断）
《蚂炸喃儿出殡》		《翻江倒海》	
《军民鱼水情》		《青楼悲秋》	
《要女婿》		《盼情郎》	
《梦回神州》		《春来了》	

另有王毓宝演出的曲目（发行的音像制品）、现今时调演出的曲目（采风所得）、《天津演唱》等刊物上发表的新作品，如《摔西瓜》《踢毽儿》《放风筝》《心中赞歌向阳飞》《津门老字号》等，在此不一一列举了。可以说明的是，天津时调发展至今，有着自己丰厚的积累，并且在今人的不断努力下，继续焕发着新的艺术生命力。

（二）乐曲内容

临清、天津时调的内容多取材于时事社会新闻，如下五类的内容是临清时调与天津时调所共有的：

1. 写景状物

如临清时调中《楼上楼》中将八卦百子寿图做了细致的描绘："寿星左抚仙鹤右抚梅鹿，刘海戏金蝉，金蝉缠葫芦，符上写'一门五福加官进禄'八个大字。"

2. 讲述历史故事

有《卖油郎独占花魁》《丁朗寻父》《草船借箭》等。如《太平年》讲的是《水浒》中武二郎阳谷县兄弟重逢的一段，唱词道："春到河开冰凌响，咕噜噜春雷震山峰，打柴的樵夫回家转，赶考的举子到京城。就在阳谷县有个武大郎，身量不高，二尺半长，蹬着个小板凳儿上不去炕，太平年呐，五官丑陋，其貌不扬，年太平……"

3. 反映乐妓生活

有《妓女悲秋》《妓女托梦》《青楼悲秋》《盼情郎》《双顶嘴》等。如《妓女五更》："风流年呐风流月，唱上了一回风流调。唱的是阔大爷到烟花柳巷里去瞧姑娘……"

4. 旧社会妇女对封建制度控诉

有《明月五更》《尼姑思凡》《七月七》《鸳鸯靠山调》等，如《尼姑思凡》："一更子里来小尼姑闷坐禅堂，怀抱着木拉鱼儿两个眼睛泪汪汪。剃了头修了发不像个女孩儿样，……上恨一声爹，下恨了一声娘，埋怨声没眼的先生说出话来丧尽天良，他算我小奴家命不长久，二老爹妈信了他的话，将小女送在了一庙堂，当了一个女和尚，起了个法名就叫龙降……"

5. 描写农村日常生活

主要是女儿家向妈妈要女婿的情节，有《要女婿》《撒大泼》等。如《要女婿》："想起老话儿细听我来提，有一户人家他本姓徐。有个闺女要个女婿，成天跟她娘怄气着急……"

这些时调的内容，与一些俗曲唱本中所收录的唱词内容颇为相似。比如《小慧集》中有一首《叹五更》，其唱词为："一更里窗前月光华，可叹吓奴家命运差。

犯桃花偏偏落在风月人家，背井离乡远抛撇爹和妈。悔当初错把儿夫嫁，迎宾接客全要奴自家应酬，不到处还要将奴骂。我的天吓羞红脸忙把客留下。”这首曲子的唱词是写落入风月场的乐妓生活的，与咸丰八年（1858）洞庭钟思武手集《小调》一册中《五更叹》一曲的第一段唱词完全一致，可见这些时调、俗曲在历史年代上的一脉相承性和在曲目内容上的相关性。

（三）演出方式

前文讲过，时调的发展有两条相互交织的主线，作为主要流布于乡野里巷、以自娱自乐为目的的时调小曲，其表演方式基本上是人们闲暇时间的随机哼唱，或者说，根本还称不上是一种表演。明朝沈德符《万历野获编》，成书于万历三十四年（1606），书中记载：宣德至正德年间，时调小曲主要流行于中原地区；嘉靖以后流传渐广，至万历以后，“今则不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑”。可见，这些人人可听又人人可习的时尚小曲是没有固定的群体限制的。

与此同时，时调小曲被一个专门的乐妓阶层广泛吸收，发展为她们换取报酬的工具。这是一个较为特殊的音乐表演群体，她们一方面是音乐专门人才，另一方面由于她们为“在籍乐人”，社会地位受乐籍制度的影响和制约，生活在社会最底层。

这里主要介绍天津时调在唱手逐渐脱身落子馆之后演出方式的发展状况。

20世纪四五十年代，有一批当红的唱手脱身落子馆，成为串场演出、拿取分红的专职演员。如时调名角高五姑、赵宝翠等。逐渐天津的落子馆与杂耍馆子合流，时调也脱离青楼环境，成为更为广泛的民众可以欣赏、接纳的一门民间艺术形式。随着时代的发展、社会的进步，天津时调的习艺者有票友和贫苦人家的子弟加入，比如著名的天津时调艺术家王毓宝老师便是出身于时调票友世家。

采访时间：2003年9月26日　采访地点：王毓宝家　采访人：成晓辉（简称成）

被采访人：王毓宝（天津时调代表人物，女，现年78岁，简称王）

成：您唱时调都是跟着您父亲学的吗？

王：对，随父学艺。父亲也是一个票友。

对王毓宝之子刘晓凯的采访。

采访时间：2003年1月8日　采访地点：天津劝业场六楼“天乐剧场”后台

采访人：成晓辉（简称成）

被采访人：刘晓凯（现天津曲艺团四胡琴师，现年42岁，简称刘）

成：您从小就学的四胡是吗？

刘：是啊，从小也是个爱好吧，再说我姥爷就是个票友，教了这么几个徒弟，其中还有一个男的，叫王毓儒。她们一共姐儿四个。

成：这是您姥爷给起的名儿？

刘：艺名。

成：就王老师那是本名，其他的都是艺名儿了？

刘：哦……就这么叫了。像那个二毓宝不是，人家真名不叫二毓宝，叫刘什么呀，姓刘啊。她都是艺名。

成：像王毓儒、魏毓环这些老艺术家现在是不是不大演出了？

刘：都已经退休了。

可见，其外祖父一辈是票友出身，他教的徒弟已经是在曲艺团工作的专业演员了。为使天津时调摆脱恶名，王毓宝和曲艺团的琴师马涤尘等人还对天津时调在表演方式、唱腔等方面做出了一系列改革。天津时调在以王毓宝等艺人为代表的新时代演出中，摒弃了旧日的恶俗，以崭新的面貌焕发着生机与活力。

就具体的演出形式而言，旧式的天津时调表演曾在舞台上有一“场面桌”，桌前挂有桌帷。“演员走到台桌右侧，先不能起唱，必须先说几句话，叫‘铺纲’”。一般的说法是：“方才×××伺候了您一段×××，现在换上学徒我来伺候您一段×××……闲话少说，以唱当先，弹起弦来，让我伺候您一段。”这样铺纲完毕，才能演唱正文。据王毓宝回忆说：“铺纲这种陋习可能起于时调走上舞台的初期。那时演唱由男女合演，男艺人光说不唱，叫作‘时调前脸’，在女艺人的演唱中，前脸随意插科打诨，有时言语下流、不堪入耳。这种时调前脸的陋规直到20世纪30年代仍未根绝，特别是在三不管、三角地等地的一些简陋小时调场，更是迎合某些听众的低

级趣味。”后来，王毓宝在鸟市“玉茗春”开始正式从艺，首先取消了前脸和铺纲等陋习。以上是说20世纪30年代末期时调职业演员的表演方式，但同时期的票友走票就没有这套陈规。据王毓宝回忆说：“票友出场，弹弦就唱，没有什么伺候一段的铺纲……”现在的天津时调表演已然发展为曲艺晚会的形式了，一场鼓曲演出一般是一下午三四个小时，京韵、梅花、时调、西河等多种鼓曲穿插进行。演员上场之前由主持人报幕，主持人多半是本场演出的第一位演员，主持人介绍接下来演出的曲种、唱段和演员名字，这时演员就在观众的叫好声中登台，寥寥几语感谢观众的热情支持，然后就示意乐队开始奏乐了。现如今在舞台上表演的时调，多数节目为一人独唱的形式，象【拉哈调】等少数二人对唱节目已经基本不表演了。

在伴奏方面，早期的伴奏只用三弦和四胡这两种乐器，音乐的谱子和唱的完全相同。这种传统的“合托”方法是好的，但由于没有话筒扩音，乐器声音就显得过强，压住了演员的嗓音，削弱了演出效果。随着唱腔的革新，音乐伴奏也随之改革。经过革新，一般的唱腔只用轻音伴随，唱到尾音“底字”时，再用“满宫满尺”的方法去“兜”。由于加用了话筒，这便平衡了演唱与伴奏的关系，在此基础上，还加入了新的伴奏乐器，如高音的南胡和扬琴、低音的低胡和琵琶，配上了笙等。这样，连同原有的三弦和四胡，共有7件乐器。演奏时无鼓板又无指挥，起奏时容易先后不齐，所以采用三弦领奏的方法。

再来看看临清。1922年，时调票友丛玉坐在临清创建了落子馆。它仿效了天津的形式，作为曲艺的专门演出场所，多个曲种汇聚一台，安排先后演出，所演曲目多是小段书或折子戏，而不演整出的长篇大段。但与天津落子馆的形式不同的是，临清的落子馆不以声色娱人，而是男性票友的自发组织，他们以生动、夸张的表演吸引观众，以纯粹的商业演出换取报酬，结合当时临清社会经济的衰落，这种形式是可以想见的。当时的临清落子馆几乎没有女演员上台，应该说，这一时期的临清落子馆从演出性质上更似天津的杂耍馆子。

后来女演员的登台又给临清时调带来了新发展。因为此时登台的女演员已脱离当年时调附身妓院时的俗媚，并且时代进步了，女性表演时调不再为社会所摒弃，因此女演员重登舞台，给时调带来了音乐结构的变革，同时，演唱水平也提高了，将时调艺术推向一个新的时期。后来由于时调演唱者以女性居多，形成了它曲调柔

和、委婉的特色。

20世纪50年代以后，临清时调演出形式比较简单，多为一人独唱，有时二人对唱，演员站立演唱，不持打击乐器。过去的老艺人有手操竹板或撒拉机击打节奏的，后来由于撒拉机的击打方式太过繁杂，不易出徒，就渐渐失传了。伴奏乐器主要有三弦、二胡等，也有加入琵琶伴奏的，为后期创新之用。现在，临清时调衰落几近失传，只有当年的爱好者还凭着自己的兴趣闲时偶尔哼唱几句，作为消遣。

（四）方言特点

明清俗曲流传南北，行至各地，由于方言语音、语言习惯的差别，在当地的演唱风格，乃至曲调，便会发生变异。因此，俗曲也有地方性特征。明代人所编的戏曲选集中选载的“时兴小曲”，有的便特地标明其声腔的地区特点，如明万历三十九年（1611）龚正我编的《摘锦奇音》（书林敦睦堂张三怀刊本），选有“时尚浙腔【罗江怨】歌”；明代黄文华选辑的《词林一枝》（万历年间福建书林叶志远刊本），选有“时尚楚歌【罗江怨】【清江引】”。这些“浙腔”“楚歌”【罗江怨】，曲牌、曲词乃至作品都完全相同，它们的差别，便只能从地区性的特殊音乐风格来区别。

临清县的汉语方言属西齐方言区，发音特点：“爱、袄、暗”等字带舌根鼻音ng；“瓦、文、王”等字带唇齿浊擦音v；“支、吹、书”等字带z、c、s声轻擦音z；“劈、足、铁、客”等字（古清入）归阴平；去声调值为降升型。方言词语有：自各儿（自己）、月姥娘（月亮）、前儿（前天）、这弯儿（这地方）、黄菜（白菜）、磨（石磨）等。其方言的语法特点又有：量词前面的数词“一”可省去，如“打死了个苍蝇”，而不说“打死了一个苍蝇”；动词有“A啊A/B啊”的重叠形式，如扭啊扭啊、蹦啊跳啊。临清方言内部还有所差异，比如“人、热、褥、软”等字，不同地区有l、r、z等几种不同的声母。

而天津方言，不是天津一带的方言，而是特指以天津旧城为中心的一个尖朝南、底朝北的三角形方言岛里人们所说的土话。方言岛以北的居民，语言接近北京话，东北接近唐山一带的方言，西南和东南则接近静海一带的方言。显而易见，天津方言与周围方言有着明显的差别。天津的时调只能用这个方言岛中的天津话演唱，否则观众就认为没有味道。如天津时调《摔西瓜》（王毓宝演唱）中第4句

“急得我上牙错下牙”一句，几乎使用北京话的京韵念白；“摔了我个大马趴”的“大马趴”也是天津地区对跌跤的特称。

同源的乐曲结合各地不同的方音和语言习惯而成为地方性的乐曲，这一过程正是显示了作为俗文化的自由性。

简言之，临清、天津时调的演出形式与明清俗曲的演出形式都是由职业或半职业的艺人所做的专业演出，女性乐妓也罢，男性票友也罢，她/他们对于时调的演出都是以换取经济利益为主要目的的。这种商业利益所驱动的世俗特征，不正是时调与明清俗曲所共有的吗？如果失去了赖以支持时调的经济基础，失去了支持时调发展的受众群体，时调走向衰落则是不可避免的。

（五）音乐结构

1. 近似歌谣体的单曲体结构

单曲体是以一个基本曲调反复演唱的唱腔结构。临清时调和天津时调的大部分作品都采用了这种近似歌谣体的单曲体结构。

如临清时调的《尼姑思凡》，全曲共分10个唱段，每个唱段的曲调除个别音依据不同的唱词有不同的润腔以外，旋律骨干基本一致，是典型的单曲体反复，各段之间用基本相同的过门相衔接。

2. 夹用数板的单曲体发展结构

这种结构形式是以单曲体为主体的，在单曲体的基础之上，加入数唱而成。主要见于天津时调的【靠山调】。靠山调的基本唱腔是由四句唱词加一个衬腔即五句唱腔构成一个完整曲调。根据唱词的需要，基本唱腔可反复若干次。

【靠山调】的数唱皆为短句唱词，以三字、五字居多，句尾落音大部落“re”。由于数唱可增加叙事内容，又有利于唱腔的变换，它在【靠山调】中所占比例也逐渐增多。如在一个唱段中，可反复出现几次数唱；同时，数唱的变化手法也趋向多样，在数唱中还包含只说不唱的数板、唱中加散白、唱腔节奏及落音的随意变换等，使数唱成为【靠山调】中颇具表现力的唱腔。[①] 如天津时调《军民鱼水情》的片断：

---

① 栾桂娟：《中国曲艺与曲艺音乐》，北京：人民音乐出版社，1998年，第379页。

例1：《军民鱼水情》

军民鱼水情

朱学颖 作词　马涤尘 编曲
王毓宝 演唱　刘玉玺 记谱

见 房 东 张 大 娘， 脸 上 笑 吟 吟，

6 一双新 鞋 拿 在 手 说 话 特 别 的 亲。(白)小 李 呀， (唱)你 脚 上 的

11 那 双 鞋， 也 该 换 换 新。这 双 新 鞋 送 给 你， 表 表 大 娘 的

16 心。 穿 上 它 不 怕 山 高 路 远 急 行

22 军。 大 娘 一 番 话 句 句 情 意 深。 小 李 儿

28 他 一 股 暖 流 遍 全 身。 (下略)

军民鱼水情

1=C $\frac{2}{4}$

♩=60-84

朱学颖 作词　马涤尘 编曲
王毓宝 演唱　刘玉玺 记谱

3 | 5 6 6 5 5 1 | 2.（3 2 2） | 5 6 3 5 | 2.（3 2 2） |

见 房 东 张 大 娘， 脸 上 笑 吟 吟，

0 6 5 3563 | 6535 6 | i 6 3 3 3 | 2.(3 2 2) | 0 6 5 6 |
0 X X X X | X X X | | | 0 X X X X X |
一双新鞋 拿在手， 说话特别的 亲。(白)小李呀， (唱)你脚上的

6535 6) | 3 5 3231 | 2(3 2 3 5 | 3535 6.3) | 2 5 6 5 3 |
X X X | | 0 X X X X | X X X | |
那双鞋， 也该换换 新。这双新鞋 送给你， 表表大娘的

2.(3 2 2) | 0 6 43 | 2.(3 2 2 | 0 6 5 3 5 | 6.5 3565 |
| | | 0 X X X X | X X |
心。 穿上它 不怕山高 路远

6)6 6 | 5.(6 235 | 7 2 6 2 | 7. 6 765 | 3 3 3551 |
急 行 军。 大娘一番 话， 句句情意

2.(3 2 2) | 0 6 3 | 5.(6 535) | 0 6 i | 3. 5 3 5 |
深。 小李儿 他 一股 暖

6 2 7 6 | 5. 6 4 32 | 1. 6 5 0 | 2. (下略)
流 遍 全 身。

（六）曲牌

1. 临清时调所用曲牌

临清时调曾经常用的曲牌很多，有【慢板】【四平调】【靠山调】【雁鹅调】【鸳鸯调】【英雄调】【小北口】【凤阳歌】【拉哈调】【楼上楼】【清水河】【垛子板】【伤心调】【反对花】【太平年】【太平歌词】【柳叶青】【山西五更】【画扇面】【十杯酒】等30多个。后来漕运停止，经济萧条，小曲演唱者日渐稀少，到20世纪四五十年代，基本完全散失于民间。至民歌集成工作开始，临清地方才对

其有所收集，1980年4月出版的由临清县文化馆整理的《临清琴曲、架鼓、时调资料汇编》是目前所见到的最早也是版本最全的临清时调资料汇编。这时的临清时调，仅存有号称“五大调”的【四平调】【雁鹅调】【靠山调】【鸳鸯调】【英雄调】（原名【秧歌调】），以及【山西五更】【伤心调】等曲牌了。

2. 天津时调所用曲牌

天津时调是现在仍被保存完好的曲种之一，并且依然活跃于天津曲艺场馆。再加上天津一直为重要商埠，其时调小曲也一直延续发展。所以有关天津时调的史料文献及研究材料相对较多。

张焘的《津门杂记》著于清光绪十年（1884），其中《杂耍馆子》条云：

> 津门茶肆，每于岁底新正添设杂耍，招徕生意，其名目有弦子书、大鼓书、京子弟、八角鼓、相声、时新小曲子类……时新小曲如有蓝桥会、十朵花、新五更、妈妈娘好糊涂等牌名……

文中列举的时新小曲的牌名【蓝桥会】【十朵花】【新五更】【妈妈娘好糊涂】等是属于俗曲阶段的天津时调曲牌。

它的传统唱调有【靠山调】【鸳鸯调】【拉哈调】【落尺调】【落五调】等。另有外地传来的【探清水河】【怯五更】【下盘棋】等小调。此外有据可考的还有【大数子】【小板】【淮调】【小五更】【怯五更】【反正对花】【十杯酒】【打孩子】【青楼悲秋】【落尺反调】【马头调】【叠断桥】【下盘棋】【铺地锦】【跌落金钱】等数十个曲牌。其中，【靠山调】【鸳鸯调】【拉哈调】为现时天津时调的主要曲牌。

天津时调唱词句式以七字句为主，有长短句相间的；板式有慢板、中板、二六板和近于数唱的“垛子板”，如【靠山调】中的“大数子”等，语音声调有着浓厚的乡土气息。

无论临清时调也好，天津时调也好，它们的曲牌在一定意义上来讲，都同时有固定曲调的含义。传统的时调创作方法多是依声填词，曲牌对此就提供了曲调的音乐框架。当然，在后期的天津时调发展过程中，创作的革新也有突破这种传统的做

法，但“万变不离其宗”是中国传统音乐的总体特征。因此可以说，时调的“曲牌”，即为其曲调蓝本。

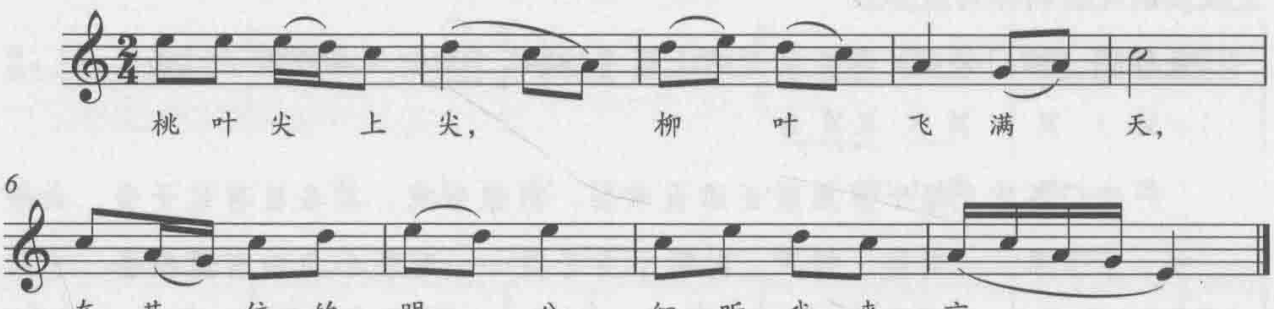
3.“临清时调”与“天津时调”的共有曲牌

（1）“天津时调”的【小五更】与“临清时调”的【柳叶青】

“天津时调”的【小五更】是由北京民歌《探清水河》衍变而来的。

例 2：《探清水河》

探清水河



2/4

3̇ 3̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 2̇ 1̇ 6 | 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 6 5 6 |

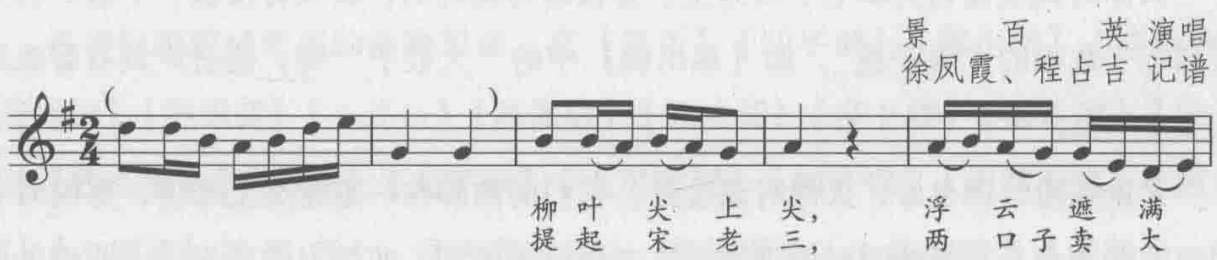
桃 叶 尖 上 尖， 柳 叶 飞 满

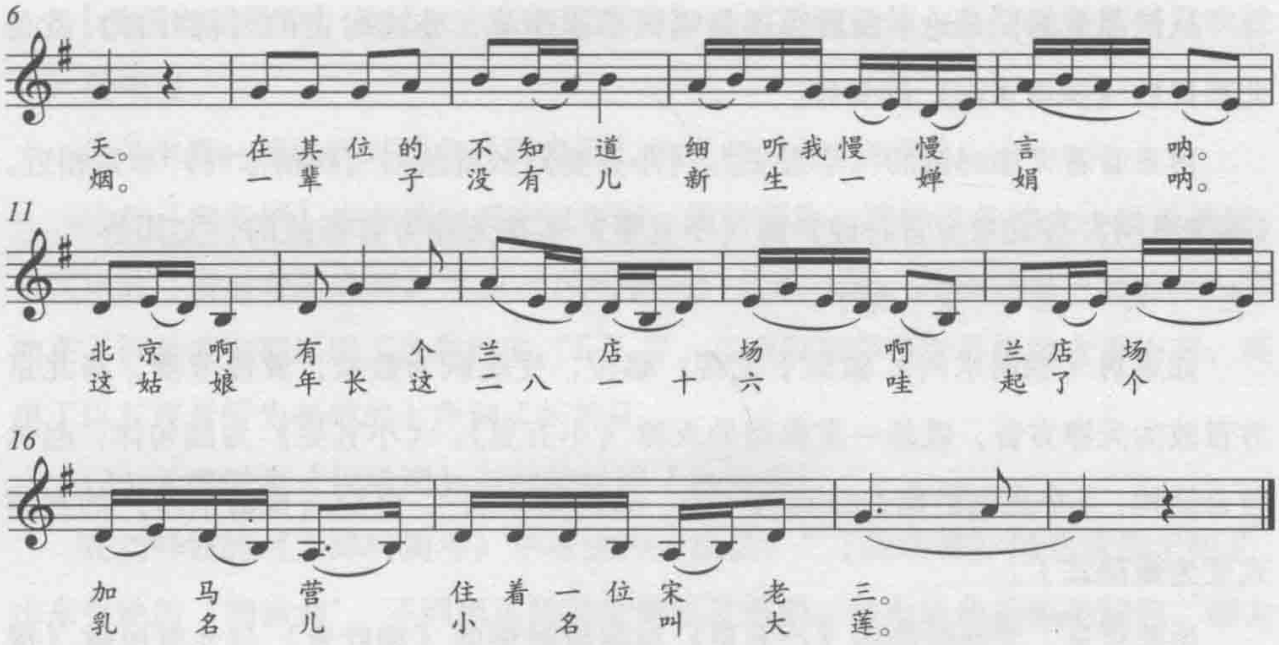
1̇ – | 1̇ 65 1̇ 2̇ | 3̇ 2̇ 3̇ | 1̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 61̇65 3 |

天， 在 其 位 的 明 公 细 听 我 来 言。

例 3：【柳叶青】

柳叶青





柳叶青

景　百　英 演唱
徐凤霞、程占吉 记谱

1=C $\frac{2}{4}$

(5 53 2356 | 1 1) | 3 32 321 | 2 0 | 2321 1656 |

柳叶尖上尖，浮云遮满
提起宋老三，两口子卖大

1 0 | 1 1 1 2 | 3 32 3 | 2321 1656 | 2321 1 6 |

天，在其位的不知道细听我慢慢言呐。
烟。一辈子没有儿新生一婵娟呐。

5 65 3 | 5 1 2 | 2 65 535 | 6165 5 3 |

北京啊有一个兰店场啊
这姑娘年长这二八一十六哇

5 5 6 1216 | 5653 2.3 | 5553 235 | 1.2 | 1 0 ||

兰店场加马营住着一位宋老三。
起了个乳名儿小名叫大莲。

从谱面上看，无论乐曲旋法还是唱词都很明显，临清时调的《柳叶青》就是北京民歌《探清水河》的变体。

再来看看天津时调的《小五更》。《小五更》的旋法与《探清水河》非常相近。《探清水河》按北京方音行腔，而《小五更》是按天津方音行腔的，尤其是“一”“更”“天”“思”“安”等字。

如果对《探清水河》做如下处理：移位，变跳跃为数叙，放慢节奏，将北京方音改为天津方音，就是一支典型的天津《小五更》。《小五更》为四句体，起承转合结构，4个乐句的落音分别为“do、do、sol、sol”，已把《探清水河》的宫调式变为徵调式了。

由此可见，天津时调的《小五更》与临清时调的《柳叶青》与北京民歌《探清水河》，都是同一曲牌的不同变体。或许这首“北京民歌”是临清或天津的曲调在北京的存留，也有可能《探清水河》为此曲的源头。究竟孰先孰后，由于年代久远，只能说这一时兴曲调引领潮流之后散落他地却不知其源了。

(2)【鸳鸯调】

据艺人们传说，【鸳鸯调】形成最早。具体年代尚不可考。印行于乾隆六十年(1735)年的《霓裳续谱》未将其收入，可见当时它还未产生。另据艺人传说，【靠山调】形成于同治末年、光绪初年。据此推论，【鸳鸯调】应形成于乾隆之后，同治之前，所以它应大致形成于嘉庆、道光年间（1796—1850）。它的节奏较快，最初为【二六板】，字多腔少，曲调流畅。刘吉典先生认为：“所谓鸳鸯调，乃是根据曲辞和曲调组织而成名的。按鸳鸯调是‘三三四、三三四音节’，每两个‘三三四’句是一段，一起一落相并进行，有鸳鸯并偶的意思，所以叫鸳鸯调。【老鸳鸯调】也叫【二六板】，这是鸳鸯调的原型，因为此调在未唱前的过板（即过门），一共是十二拍，取二六十二之意，故名‘二六板’。”①

天津时调的【鸳鸯调】分为【老鸳鸯调】和【新鸳鸯调】两大类，其中【老鸳鸯调】又包括【二六板老鸳鸯调】和【慢板老鸳鸯调】两种。后者由前者发展而来。

【二六板老鸳鸯调】形成较早，19世纪末就已流行，典型代表是《明月五更》。

① 刘吉典：《谈新旧时调》，《进步日报》1950年4月23日第4版。

【慢板老鸳鸯调】是【二六板老鸳鸯调】的扩展和延伸，典型代表是《风吹铁马》的唱段。

另外来看一首临清时调中【鸳鸯调】的乐曲《妓女五更》。

这首【鸳鸯调】在临清时调中以华丽、婉转著称。旋律以各种大小级进构成，与天津的【慢板老鸳鸯调】乐曲《风吹铁马》如出一辙。另外值得一提的是，两曲在下行级进中都运用了色彩性的“fa”音，在唱腔和伴奏中有机结合着出现，突出了以五声音阶为基础的七声调式的特征。

（3）天津时调【拉哈调】与临清时调【雁鹅调】

在刘梓钰的《天津时调考》中有这样一段话：“【拉哈调】原系流传于河北、山东等地的‘糊涂调’。不同地区的糊涂调虽有差别，但无论音乐还是词句，都大同小异，比如：冀东地区的【妈妈娘你好糊涂】、太行地区的【二十四糊涂】、大名县一带的【撒大泼】……旋律、节奏大体相同，表现得也都是大姑娘要婆家的故事。前文说，张焘的《津门杂记》中记有天津的杂耍馆子用【妈妈娘好糊涂】牌名，说明，至少在清光绪十年（1884）之前，该曲牌已流入天津。‘糊涂’一词，天津方言为‘拉（la）哈（he）’，因之，糊涂调后来也就入乡随俗，改称为【拉哈调】了。糊涂调经天津方音演唱，在抑扬起伏方面自有了天津的味道。”这段话点出了天津时调中【拉哈调】的来缘和流变关系。天津方言中说“拉哈”，就是马虎、糊涂的意思。因此，【拉哈调】也称【糊涂调】。

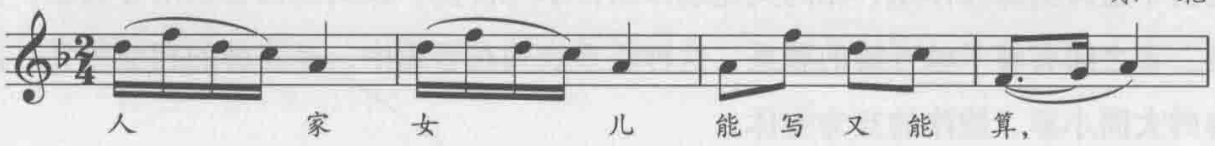
它有两个曲目，一为城南地区流行的《要女婿》，一为流传在河东地区的《要婆婆》（亦名《撒大泼》）。唱词大同小异，实际上是一个曲目，搬上舞台后，颇受观众欢迎。独唱之外，还发展出对唱、彩唱等演唱形式。

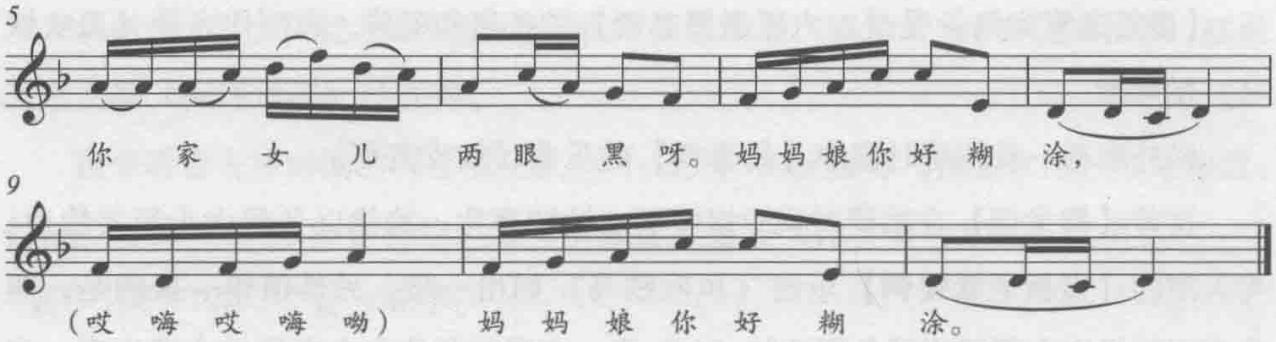
让我们先来看一首东北地区的《妈妈娘你好糊涂》。我们把这首作为基本曲调，对照天津时调【拉哈调】的乐曲《要女婿》。

例 4：《妈妈娘你好糊涂》

妈妈娘你好糊涂

东　北





妈妈娘你好糊涂

$\frac{2}{4}$ 1= Fa　　东　北

6 i 6 5　3 | 6 i 6 5　3 | 3　i　6　5 | 1.　2　3 |

人　家　女　儿　能 写 又 能　算，

3 3 3 5　6 i 6 5 | 3 5 3 2 1 | 1 2 3 5　5 7 | 6 6 5　6 |

你　家　女　儿　两眼　黑呀。　妈妈娘你 好 糊　涂，

1 6 1 2　3 | 1 2 3 5　5 7 | 6 6 5　6 ‖

（哎 嗨 哎 嗨 哟）　妈 妈 娘 你 好 糊　涂。

该段唱腔共有四句，其落音分别为“re、re、la、la”，是个典型的七声音阶羽调式小曲。第三四乐句之间有衬腔，小分句后有垫头，板式为一板一眼，首句以闪板起唱。可以看出，这首《要女婿》与东北的那首《妈妈娘你好糊涂》的旋律骨干音基本相同，是天津的【拉哈调】中加入了部分数唱，并且做了一些扩充，加大了乐曲的结构。

在这一章里，我们对临清、天津时调在唱段、内容、演出方式、音乐结构等方面进行了横向对比，从中不难发现，两地的时调虽然在地域性特征方面各具特色，但由于运河的媒介作用、相同文化载体的传承与传播、共同的社会功用等因素，使得二者之间有着千丝万缕的联系，这种联系表现在音乐中，是曲牌的相似相关、内容的大同小异、旋律的互为变体。

“临清时调”与“天津时调”同出一源，并在一定的历史时期内借助运河文化与乐妓制度的媒介作用交互流传、相互影响。经济的发展在一定程度上决定了文化的命运，时调艺术作为紧跟时代的时兴曲调，在社会功能性方面更大程度地反映出经济与文化的关系。从明清俗曲发端，临清时调与天津时调在明清时代数百年的沧桑中伴随着运河漕运经济的产物——城市文化一路走来，在一个特殊社会群体的承载与广大市民阶层的广泛参与下，经历了演化、变迁、定型、成熟、发展。从其各自兴衰的轨迹既体现出时代经济与文化的因果关系，也显现出同为运河文化背景下两者之间文化的交流与融合，我们的探究也正是由此而发。

鲁西南鄄城县王家乐班的民族音乐学追踪

李　卫[①]

一、乐班的生存土壤——文化背景

本文的研究对象——王家鼓吹乐班，是一个生活在鄄城县的乐人群体。由他们演奏的音乐无不渗透着乡土的风情，闪耀着生活的光彩，折射出文化的痕迹。因此，这个乐班有着怎样的生存土壤，文化背景又是如何的，是我们研究的首要任务。

鄄城县位于山东省西南部，菏泽地区北部，黄河南岸，东临郓城县，南连菏泽市，西、北与河南省的濮阳、范县接壤。总面积为1032平方公里，属黄河冲积平原，地势西南高东北低，土质分布为“南沙、中壤、北黏”。季风型大陆性气候，四季分明。常有虫、旱、风、雹等灾害。

鄄城历史悠久，远在4000年前的新石器时代晚期，即有先民集居于此。史载“尧葬谷林，舜耕历山”。春秋为卫国鄄邑，西汉置鄄城县，东汉献帝时为兖州治所，三国魏文帝时曾为鄄城王国，曹植为鄄城王。隋于鄄城置濮州，五代十国以后，鄄城一直为濮州属地。1931年，濮、鄄分治，于濮县河东地区复设鄄城县。

1990年第四次人口普查，全县总人口68万人，汉族占99.6%，少数民族占0.4%，其中回族2000多人，还有蒙古、藏、苗、彝、壮、满、朝鲜等少数民族。

民俗作为乡村音乐所依附共生的对象，在揭示音乐文化的功能性存在上有着独特的意义，基于此，本节刻意强调了民俗的篇幅。民俗是一个文化积淀的过程，对

---

① 李卫，男，1977年生，中国艺术研究院2003级硕士研究生。

于它的梳理我们既要着眼于当下，又要关注历史；民俗又是一个文化辐射的过程，借助于彼地的事实往往更能反映此地的实质。另外，我们还应该区分行政区划与文化区划的概念，文化的传播并非受行政区划的限制，而更多的是由于文化区划的影响。所以，一个区域与它相邻的区域势必在文化上有一定的相似性、统一性。这就使得我们不能孤立、片面地看问题，不能将眼光仅停留在某个范围，而应把这某个范围放入一个更广泛的空间里去探讨，这样得出的结论会更接近于本质。

（一）岁时、民风

……有濮上风。《隋书》："有康叔之教、周孔遗风。其人多好儒学，性质直怀义，有古之风烈。"《元志》："其民朴厚，好稼穑，务蚕织。"《一统志》："俗近敦厚，家知礼逊，习俗节俭，人多读书，士风彬彬，贤良宏博。"《旧志》："应高阳之淳化，袭卫武之流风，渐被礼义之俗，共称仁厚之乡。学术日兴，民风日美矣。"《本州志》："人尚劲悍，大通《诗》《书》。其敦笃诚懿、文质适中，故前贤有卫多君子之言。"①

岁时：……清明上坟作秋千之戏。

民风：……尚鬼，好立祠庙。②

（二）婚礼

乡里小户间有以财物作定礼者，多寡亦不拘。议婚多用女媒，两家允亲则媒婆叩谢，名曰："谢肯"。由是卜日合婚，先期行纳彩礼，用腥肴酒果钗环等类，丰啬不同，送至女家。女家亦回送靴帽等物。女家亲眷各送脂粉等物于女家，谓之："添箱"，又谓之："添花粉"。婚期前数日女家择吉用鼓乐，女使人役等先送妆奁于男家，至则女使设床帐于新屋。至期婿领鼓乐、执事、人役等具髻冠、催妆、吉衣赴女家亲迎随带酒肴二席：一曰祀筵、一曰喜筵。至女门，陪宾者出，迎婿下，在迎门交揖。延婿入，每门交揖。至客厅，婿行三

① ［清］邵士昌修，柴揆纂：《濮州志·风俗纪》，乾隆二十年（1755）刻本。

② ［清］高示英修，荣相鼎纂：《濮州志》卷二，宣统元年（1909）刻本。

叩首礼。上坐，进茶后引至女家祠。行礼毕，于各（客）厅设筵款婿。筵罢，令鼓乐催妆，女子冠带以彩红蒙首。婿至内堂向上行礼，名曰："领亲"。女随夫乘车轿而行，女家兄弟或亲友用二人同至男家，名曰："送亲"。女轿至男家内堂，下轿用红毡铺地，令两女妪转递而行，谓之："倒毡"。内堂院中设斗一具，安放棹上，盛杂粮以实其中，焚香插斗内，并置铜镜一面，以纱罗绸绢蒙其上。同拜天地讫，随入新房，行合卺礼。男家以果品抛床上，名曰："撒帐"。新妇三日不出户，名曰："坐床"。三日内男家亲友庆贺，新妇以针线送翁姑及一家长辈，谓之："散针线"。三日外接女回门，婿偕至，谓之："认亲"。①

（三）葬礼

古者亲亡以七十日为程，分十七行事。孝子三日不出户外，披跣擗踊，客至，不亲谢。三日晚夜，设奠于门外，披跣而出，焚刍灵、哭奠、送行。亲友各具筵席盒酒、金纸至丧家门外排列，相继而奠，名曰"送三"。绅士家亦知作佛事无当，相延日久，竟以成俗，每七日多用之，以伸追荐之诚者。三七日延冠裳至家，设宴行家祭礼，暂封丧。乡里小户则专以佛道家法从事。殡之日先期行开柩礼，临期行迁柩礼，至期恳有爵者题主、祀后土、留刍灵、安神。三日，孝子领男妇至茔，祭奠哭泣，名曰："圆坟"。三虞之礼无有行者……礼仪至丧事尤靡，一家有丧，亲友各制绸缎、金旌、牲醴、鼓乐馈送，至殡，复陈花塔、羊豕、绸缎、奠章，果菜多用南品海味。赙仪三、五两不等……②

亲亡以七十日为程，分十七行事。下丧书于亲友家，孝子三日不出户，披跣擗踊，卧用草荐，食必粗粝。吊客至，则于柩侧据地辑首哭谢。第三日晚设奠于门外，披跣而出，焚刍灵、哭奠、送行。亲友各具金帛祭筵，排列门外依次跪奠，名曰："送三"。首七日：用芦席为棚设桌数张祭，用木盘陈设五谷、蔬果、面食等物。延冠裳六人，其四人在棚内，两傍立赞仪，行三献礼毕，其

① ［清］黄维翰纂修，袁傅裘续纂修：《巨野县志》卷二三《风俗志·婚礼》，道光六年（1826）刻本。
② ［清］章弘修，张应午纂：《巨野县志》卷七《风俗志·礼仪》，康熙四十八年（1709）刻本。

二人至门外，行“宜歆礼”。司祝者跪读祭文。亲友在孝子后行礼，名曰：“陪祭”，是为孝子家祭，亦名：“成服礼”。至三七日，亲友各具赙仪入棚，至柩前哭毕，出棚外，行三叩首礼。孝子于设筵时至客厅阶下稽首谢。殡之日，先期行开柩礼，名曰：“开吊礼”，仪如在丧时。恳有爵者题主。临期行迁柩礼。柩出门外，摔瓦盆，于柩前哭。孝子前引，柩行至茔所，行礼举哀，用土掩柩。恳有武职者祀后土，亲友咸临，名曰：“送殡”。孝子回家向主前行礼安神。既葬三日，孝子领男妇于墓前哭奠，添新土于墓，谓之：“圆坟”。①

不同时期地方志中所记载的丧葬仪式：

表 1：地方志中所记载的丧葬仪式

	康熙	道光	光绪
仪式大概	分十七行事 三日晚送三：焚刍灵、哭奠、送行。亲友具筵席盒酒、金纸作佛事成俗，每七日多用之 三七日延冠裳至家，设宴行家祭礼，暂封丧 殡之日：开柩礼、迁柩礼、题主、祀后土、留刍灵、安神 三日圆坟 三虞之礼无有行者	分十七行事 复袭含敛、魂帛铭旌、朝奠夕奠 讣告 三日晚送三 四日成服 首七日，成服礼、三献礼、宜歆礼 三七日，亲友各具赙仪，行三叩首礼 殡之日：开柩礼、题主、迁柩礼、摔瓦盆、送殡（武职者祀后土，亲友咸临） 回家行安神礼 既葬三日圆坟	多遵用朱子家礼 七日或二七日、三七日“堂祭” 不用浮屠、鼓吹 崇佛事、重题主 四期之期刍灵 衍期葬 祭期用俗节

如今的一个丧事一般要举行多次仪式：刚去世时、百天、一年、二年、三年、六年，甚至还有十年、六十年。百天、一年和二年的仪式简略，只有自家人和少数近亲参与，不收礼钱、不摆酒席也不请乐班；六年、十年甚至更多年的仪式并不多见，它的举行有着许多现实的原因，一般相当隆重，本文不再赘述；刚去世时和三周年是当地老百姓必须要办的两场仪式，刚去世时举行的仪式又叫“热丧”，三周年的仪式被称为“冷丧”，两者既有联系又有区别；而三周年与六年和更多年的仪式是一样的。

① 《巨野县志》卷二三《风俗志·丧礼》（道光六年）。

热丧：

表2：当下热丧的环节

去世当天	第二天	出殡
穿寿衣、锯梁头、烙打狗饼、缝枕头、隐身草、叫魂、烧倒头纸、绊脚绳、丢噙口鱼、蒙脸布、送信、置灵床、安放尸体、摆长明灯、倒头面、哭魂、岁数纸、哭丧棒、撒路钱、孝服、灵棚的搭建	有些第一天未完的工作，可以在第二天继续进行 筹备发丧 亲戚、朋友、邻居吊唁 入殓、火化 下午鼓乐班到，请灵、点主、行安神礼	亲戚、朋友、邻居吊唁 行家奠礼、盘棺 烧轿车、发引、路祭、摔老盆、送葬、告祖礼、下葬、墓祭 宴席礼节：答谢厨师礼、安坐礼、上酒上菜礼、安饭礼

冷丧：

子孙后代为了寄托哀思，在三年之忌辰，纪念先人，在家设灵堂香案，进行祭奠，以寄托后人的哀思。与热丧的区别在于：一般冷丧只举行一天，其仪节相当于把热丧头天晚上的仪式（请灵、安神礼）与出殡当天（家奠礼、烧轿车、路祭等）的仪式合为一天举行。

（四）信仰

敬神：1949年前，农村民众多迷信神灵，修庙敬神成为一种风俗，各家都敬奉玉皇大帝、财神爷、灶君等神；各村都有庙宇，如关爷庙、土地庙、火神庙、城隍庙等；村头常有砖砌小庙。初一、十五，逢年过节，便为其焚香磕头，祈求平安。若遇久旱不雨，民众多至龙王庙、关爷庙，焚香烧纸拜神求雨。1949年后，讲科学破迷信，拆庙搬神，迷信活动大为减少，但乡村老妪尚有焚香敬神之举。①

庙会：是在庙宇及其附近举行的集酬神、娱乐、贸易为一身的定期集市。每当赶庙日，拜庙、烧香、还愿、游春、做买卖的人络绎不绝，各种民间艺术活动丰富多彩。为活跃庙会气氛，“会首”便筹款请鼓乐班。

（五）其他民俗

限于篇幅，在此仅列举与乐班活动紧密相关的民俗活动，如店铺开张、盖新房、办满月、祝寿、祭祖等。有时为了衬托热闹、红火的气氛，在一些喜庆的活动中也用到鼓乐，诸如1949年后的庆祝解放、分田分地、庆祝人民公社成立、欢送

① 山东省鄄城县史志编纂委员会编：《鄄城县志》，济南：齐鲁书社，1996年，第591页。

志愿军入朝、新兵入伍、慰问军烈属、送子上大学、集体会议、报捷等活动。现在，鼓乐除了在一些固定的场合诸如婚丧嫁娶、庙会用到，在一些喜庆的场合，只要当事人高兴，希望鼓乐为其助兴，都会听到鼓乐的声音。

在本地，音乐艺术的组成可分为：

1. 器乐

鼓吹：全县有唢呐世家23家，唢呐艺人94人。郑营乡信义村周洪臣和临濮乡田铺村王继玉（王立华父亲）两家，均为唢呐世家。1949年后，两家唢呐乐班曾多次在地、县音乐演奏会上获奖。①

锣鼓：箕山、什集锣鼓乐队，分别组建于1919和1934年。鼓为圆形，直径2尺许，木质鼓帮，牛皮鼓面。演奏时以大锣、大钹、铙等铜器伴奏。1949年前主要用于祈雨、求神、还愿等信仰活动。现逢年过节，则为抬阁、玩龙、赶花船等民间游艺活动伴奏。

筝：筝在鄄城流传年代甚久，人才辈出，引马乡张堌堆村张应易，于1957年赴京参加全国第二届民间音乐舞蹈汇演获奖，并被吸收为中国音乐家协会山东分会会员。

2. 戏曲

流行于本地的戏曲主要有豫剧、山东梆子、大平调、枣梆、两夹弦、河南曲剧等。

3. 曲艺

流行于本地的曲艺主要有山东琴书、山东落子、河南坠子、江苏大鼓、弦子大鼓、鱼鼓、木板大鼓等。

4. 舞蹈

民间传有一种舞蹈——“商羊舞”。“商羊”在民间传说中被描绘成一种能知雨的动物，于是，商羊起舞便成了下雨的征兆。倘遇天旱无雨，村民就手持“响板”，身结鸟羽，模仿商羊而舞之。现已逐渐变为一种民间娱乐活动。

---

① 山东省鄄城县史志编纂委员会编：《鄄城县志》，济南：齐鲁书社，1996年，第517页。

二、乐班的存在——概述

王家乐班是以王立华为班主、以血缘关系为成员主要组成原则、以民间礼俗为主要活动对象和生存依托的民间鼓吹乐班。

（一）乐班历史

作为家传乐班，其可考的历史根据王立华父亲——王继玉（77岁[①]）的回忆，已有六辈的历史了，再早些的情况就不知道了。

王家祖籍菏泽邱四王庄，从王继玉爷爷的父亲那辈就已逃荒到鄄城。至于为什么以此作为生计，王继玉解释说，这比种地要好得多。

王继玉小的时候，跟随父亲“上事”（也称“挡事”，在婚丧礼俗中演奏），当时父亲的乐班有三五个人，是纯器乐乐曲演出。主家（一般都是大地主）所给的报酬大约一场事1个现洋，也可以给粮食（麦子、高粱），大约有五六斗，这可是非常丰厚的报酬。由于当时以此为生计的人并不多，全县也就三四个班，因此，那个时候根本就闲不住，所以家里的经济条件在本村也是较好的。

20世纪50年代末，随着全国“大跃进”运动的展开，农村所有的事务都以此为中心。王继玉保住了没被“练成钢铁”的几件乐器，但却没有了饭碗，于是就操起了祖传的理发手艺。

60年代初，王继玉开始组建一个乐班，但限于当地并没有解除对他们的禁锢，他带领乐班近20人去安徽和山西巩县、孝义、三门峡等地实现自己的创业热情。

“文革”期间，限于当时的环境，用乐的场合主要是在庆七一建党节、八一建军节时；开生产大会、英模大会时；送毛选（毛选一共四卷，新华书店发放到镇，镇发到村，村送到个人时，乐班要吹吹打打参与送书）、游行、批斗等“革命”活动时。婚丧嫁娶等民俗活动显然不是“革命”的内容，用乐依然有所禁锢。演奏的乐曲主要改编于能唤起人们“革命意志”的歌曲，如《三大纪律八项注意》《万岁毛主席》《天大地大》《大海航行靠舵手》等。演奏技法也非常简单，这也是艺人们刻意如此的，因为他们知道自己都有即兴变奏的习惯，但是谁要一不留神变奏出【笛绞】【锁南枝】等老调来，就要被戴高帽子，所以还是老实些一板一眼地吹

① 本文所记“年龄”均为2004年统计数据。

歌曲好。这样的乐队仅需3人就能组成：一把唢呐，两攒笙。付出的劳动也有报酬，不过不是钱，而是代之以记工分。这个时期，王继玉在当地已很有名气了。

“文革”以后，随着政策的宽松，鼓吹乐又回归到礼俗之中。王家乐班也从此进入了一个新的发展时期。王继玉将技艺传授给两个儿子，并努力把他们培养成为乐班的后继人。这时候的仪式用乐，以白事为例，一般由4个人演奏，在吊唁客人没来之前，乐队由2人吹唢呐、1人打板、1人看桌（候补者），乐曲以【包妆台】为主，没有笙〔原因为仅有唢呐的演奏，可以表现哀怨。这种形式是传统的平大笛（唢呐在当地又称“大笛”，平大笛即两支唢呐的组合演奏形式）〕。吃完早饭，当客人来时才加上笙的演奏，这时是1唢呐、1笙、1板，演奏的乐曲有【尺字开门】【六字开门】【笛绞】等。在客人行礼时有1笛、1笙、1板、1看桌，主要演奏笛牌、戏曲等。

90年代，人们的生活水平不断提高，越来越多的民俗活动重新返回到民间，虽然它们以前曾被斥之为“封建迷信”。随着王继玉年龄的增大，小儿子王立华技艺的不断长进以及对乐班事务的精通，王立华就成为了王家乐班名副其实的班主了。这个时期，乐班获得了长足的发展。

以王立华为首的王家乐班组建于1996年，当时的活动范围主要还是在与鄄城一河（黄河）之隔的濮阳。1997年回到鄄城，王立华开始自制能拆装的简易舞台，买机动三轮车（乐班演出所需的设备），并在以后的几年里陆续添置传统乐器、电子乐器、电声设备等，这些都是大型演出所必备的，标志着乐班全方位、多渠道、职业化、市场化运作的开始。

（二）乐班成员

乐班由班主、主要成员、候补成员和临时成员组成。

“班主”具有“允事（接受演出）”的资格，并负责组织安排人员以及接受、分配酬金、酬物的工作。

主要成员是乐班的固定人员，由王立华的直系亲属组成，基本上是每次上事时都应参加的人员，是乐班的骨干力量和专职人员，他们这几人的演奏水平直接决定了整个乐班的对外声誉。候补成员是在主要成员因故缺席时替补演出的，或者某个仪式要求较大的乐队规模时他们也要参加演出，他们也都是班主的亲戚，多为年轻

人，这样调动起来就比较方便。这两类成员都是器乐演奏人员。王家乐班本就是以器乐演奏为主，在器乐演奏上有一定造诣的鼓吹班社。

临时成员是在应付较大型的演出、符合较多群众欣赏趣味的活动（如庙会）中出场。他们较多是“唱家”（演唱人员），有时还会有舞蹈人员、演奏其他乐器的人员（如二胡、板胡等），或者还有属于“票友”性质的人。他们都是不固定的，由班主临时联系。这样的临时演员较多，可选择的余地比较大，谁的档期能安排开或者能符合主家的特殊要求（如主家想听山东琴书或者想听豫剧），班主就得考虑联系名单中谁更适合，然后决定邀请谁。所邀请的唱家，演唱戏曲的一般都是夫妻或者是一对男女搭档，演唱流行歌曲的则多为年轻女性。

表 3：乐班成员

成员类别	姓名	性别	年龄	与班主关系	擅长技艺	职业	师承	其他
班主	王立华	男	30		唢呐、笛子	专职	王继玉	
主要成员	王继玉	男	77	父亲	唢呐	专职	父亲	
	王广印	男	43	哥哥	唢呐、笙	专职	王继玉	
	王爱莲	女	42	嫂子	小镲、锣、梆子	专职	乐班	
	王战	男	14	侄子	唢呐、笙	专职	乐班	
	刘婷婷	女	15	外甥女	唢呐	专职	乐班	
候补成员	李东旭	男	20	表侄	笙	业余	王立华	
	王允	男	19	堂侄	笙	业余		
	李建峰	男	19	外甥	笙	业余		
临时成员（举例）	张华	男		朋友	山东琴书、河南坠子	专职		
	马凤云	女		朋友	山东琴书、河南坠子	专职		濮阳县文化局
	刘效纪	男		朋友	豫剧（与孙桂珍是夫妻）	专职		
	孙桂珍	女		朋友	豫剧	专职		
	梁乃聚	男		朋友	二胡、板胡、大提琴	专职		荷泽人
	刘青段	女		朋友	戏曲、流行歌曲	专职		

从上表我们可以看出，在性别上，女性成员脱颖而出，闪亮登场。这也说明乐班行业日益发展兴隆，乐班的观念不断更新解放，打破了以往“传男不传女”的守旧思想。

在职业类别上，有专职和业余两种。业余人员是指具有“双重角色”性质的人员，即他们除了从事乐班活动外，还从事农业劳动，往往两种职业不分主次。由于农忙时老百姓都要干农活，奏乐需求自然随之减少，没有了奏乐任务，乐班成员当然也投入到农忙中去，对于他们而言，可谓“手艺、农业两不误”，这为业余人员的产生提供了有利条件；专职人员自20世纪90年代开始出现（尽管王继玉也是以此为生，但家里还有人种地，到了王立华做班主时，他们家已经没有地了，王立华一家4口现在在县城里居住），它是为适应老百姓对乐班需求不断加大的形势而产生。该类人员以乐班奏乐为唯一职业，有奏乐任务则外出奏乐，无事则在家练习手艺或训练徒弟。

（三）乐班活动状况

乐班的活动主要体现在参加“白事”与庙会的民俗活动中。其他诸如婚礼，在本地一般不用“响器”，而代之以录音机等现代手段，至于其原因，许多老百姓都认为：主家是想以“白事”的传统习俗向世人证明自己是如何孝顺的。在第一节中所列举的一些民俗活动中，虽然有乐班的参与，但它们不是乐班的主要服务对象。

丧葬仪式在当地人心中的位置是极为重要的，这可以从当地丧葬业的发达、人们心中的孝道观念、众多的需求及其仪式的繁复性中看出。因此，丧葬仪式自然成为乐班活动的主要对象。但是这种仪式具有较强的季节性，有“淡季”与“旺季”之分。“淡季”一般在夏天农忙季节（农历六月、七月），“旺季”在冬天农闲季节（腊月、正月）。现通过一个表格来反映乐班分别在淡季和旺季（记录时间各为两个月）的活动状况。

表4：淡季与旺季的活动状况

仪式名称	淡季（月/日，农历）	旺季（月/日，农历）
冷丧	6/11，6/23，7/3，7/9，7/18	12/2，12/9，12/10，12/11—12，12/16，12/17，12/19，1/7，1/12，1/13，1/17，1/18，1/20，1/21，1/22，1/23，1/26，1/30
热丧	7/1，7/23	12/6，12/8，12/24，12/26，1/8，1/10
庙会	6/19，6/24—25	12/5，12/15，12/25，1/14，1/15，1/19，1/28

（续表）

仪式名称	淡季（月/日，农历）	旺季（月/日，农历）
其他	送锦旗：7/4	“红事”：12/26，12/28，1/4，1/9 商业宣传：12/14，12/21，12/26，12/27 闲玩儿：1/14，1/15，1/16 祭祖：1/11 吃喜面：1/29
合计	共10次	共44次

活动的联系方式主要有三种：第一，通过名片的发放。这样既能扩大自己的名声，也能让见识过自己表演的老百姓留下一定的印象，为他们提供方便的沟通方式，进而获得他们的邀请。这种方式在王立华乐班创业初期曾是主要手段。王立华的名片至今（2005年）已印了一二十盒了，每盒100张，这样统计，名片已经发放了近2000张了。第二，通过中介。中介主要是指“礼相”（民间礼俗中仪式的主持者），因为同为礼俗服务，乐班与礼相在功能上有一定的互补性，这就使得两者在利益上有一定的互助性。第三，通过乐班自身名声的建立。乐班技艺是否精湛、礼俗是否精通、名誉是否优秀，将直接决定它的生存状况。乐班有了好的名声，即使没有其他的任何中介，老百姓还是会想方设法邀请到乐班为其服务，毕竟仪式的成功举办对主家来说有着重要的意义。王家乐班为建立自身的知名度，做了很多成功的尝试：

1. 积极宣传。乐班每次演出时，都在舞台上悬挂一个醒目的条幅，上面写着乐班的名称与地址、班主的姓名、联系电话，这实际上是一个活动的广告。现在王立华正准备再做一个新的条幅，上面加上乐班的比赛获奖情况、应邀演出情况以及获得的各种荣誉等。

2. 王立华积极参加各种比赛和演出活动。如在菏泽地区参加唢呐比赛，在鄄城参加唢呐比赛以及应邀在中央音乐学院、中国音乐学院演出等。这都是其他乐班没有的，也是王立华本人及其乐班的“硬项”。

3. 利用现代媒体。王立华认为电视是传播信息最有力的方式之一，所以，他联系县电视台为他录制了一段他在黄河边演奏的录像。节目播放后，果然起到了良好的宣传效果。后来，地区电视台又录制了其“家庭音乐会”的录像。

所有这些使得乐班在当地有了很大的名声，以至于笔者在2004年冬天跟随乐班去参加一个庙会仪式时，会首说，以前原本固定的庙会日期因为王立华那几天没空而改日期了。

（四）乐人身份地位

通过对乐班的采访，我们大致了解到乐人们在各个历史时期的身份地位情况。以前，他们一般是村子里经济条件较好的，但是地位却很低，最初被老百姓戏谑为“王八”“戏子”“吹鼓手”“下九流的下九流”。后来状况稍有好转，被称为“吹叭哈的”，这个词尽管从字面上看不出其蕴含的意义，但是一联系到说话者的语气，都会让乐人们听了不快。乐人们除了演奏，还兼职理发，这种服务于人的行业被老百姓看作是“不务正业”。这种经济与地位的反差可以从他们住的房屋看出来，他们的房屋往往是村里最好的，但是有意思的是，他们都居住在村边，远离其他老百姓。另外，艺人们较多保持了“行内通婚”，这从王家的谱系中可见一斑。

现在随着政策的改变，人们思想观念的转变，乐人们的这种境遇也得到了改变。在经济上，他们依然是村子里的佼佼者：王立华老家的院子现在只有父母老两口居住，但家里的殷实却是邻居们少有的；现在王立华已搬到了城里，租了一个偌大的院落，家里有一辆烟台130卡车，一辆松花江“小面”，两辆摩托车，其中“光阳”是1997年花了1万元给未婚妻买的。还有一件小事也说明了这个问题：2005年暑假期间，我去继续跟踪他的乐班采访，事先没有打招呼，到了他家，当时天很热，我和他说每天晚上都要去向他请教一些问题，第二天我再去的时候，他已经在他的办公室里装上了空调！

由于乐班艺人技艺高超、深知礼俗，时常娱乐于乡民，是乡村礼俗中的重要角色。乐班活动并不是以赚钱为唯一目的，如2005年春节期间，王立华在一场同村人的“白事”中，因为主家太穷而没有收费，这一举动赢得了人们的尊重。王立华的妻子家庭条件较好，人也漂亮，并非行内人。当我问及为何与王结婚时，她说，立华人好，能干事业。

三、乐班的灵魂——艺人

（一）王家谱系

王金淑（老大）　　王金忠（老三）　　王金殿

|

王桂河

|

（兄：刘染红）王刘氏-------王新起----------王刘氏　（兄：刘方进）

|　　|　　|　　（老二）

|　　|　　|

|　　|　　----------

|　　|　　|　　|

刘忠喜　刘忠亮　王继玉　王周氏（兄：老大　老二）　王继义　王继福

（老大）（老四）　|　　|　　|　（老二）（老四）

|　　|　　|　　|　　|

王广印　王立华　周保林　周保森　周保印　周德印　王广军　王明军

|　　（老大）（老三）

王战

（二）王立华从艺小传

王立华，1975 年生，董口镇田铺村人，出生于唢呐世家。6 岁起开始跟父亲学艺，8 岁能吹奏戏曲，9 岁会吹独奏曲，并基本掌握了唢呐、笙、笛子等常用乐器的演奏技巧，也能在父亲的乐班里充当一分子了。12 岁在鲁西南和河南一带有了名气，被人称为“九岁红”。这时的王立华已小学毕业，由于上事（演出）频繁，接下来初中阶段的学习也就时断时续。随乐班到处演出，这给王立华自身技艺的提高提供了大好的学习机会，他不满足于父亲传授的有限的乐曲与技艺，还虚心向众多艺人学习。巨野县的王学光就是王立华学艺生涯中一位值得一书的老师。王学光在 20 世纪 70 年代末曾被聘为山东省歌舞团唢呐演奏员，80 年代初参与《中国民间器乐曲集成·山东卷》鲁西南鼓吹乐的记谱工作，其演奏的【大笛绞】被《中国民间器乐曲集成·山东卷》收录。80 年代中期，王学光回到家乡办学，王立华慕名而来，持续学习时间有两年。在学习上的不断追求，使得王立华的技艺得到长足的进步，1988 年在鄄城县第二届唢呐比赛中获二等奖，1990 年、1999 年均获得

荷泽地区唢呐比赛一等奖，2003 年 9 月获鄄城县信和杯唢呐比赛优秀奖。后者实际是为王立华专门设立的特别奖，王立华只表演而不参加比赛，因为这样全县的其他乐人才有比赛的信心。

1996 年，王立华与父亲和表舅一起在濮阳办学习班，主要教授唢呐和笙的演奏，学生有 20 人左右。与此同时，他尝试组建自己的乐班。由于社会的发展，人们精神文化需求的提高，以前父亲组建的班子已经很难满足形势的发展，1997 年，年近 22 岁的王立华建立起一个自己的乐班，并在各个方面进行大胆的创新，以适应社会发展的需要。

1997 年，乐班在演出时带上了自制的“舞台”，这种舞台是将机动三轮车的车斗放平，在上面临时搭置起来，是供乐班在上面演奏、唱戏的简易演出场地。尽管简陋，但在当时还是一个创举，不但吸引了观众，也为以后的大型演出积累了经验。同年，添置了许多电子设备，如话筒、音箱、功放机、电子琴、架子鼓等，现代曲目的演出与现代音乐的音响特色也成为乐班所要掌握与追求的内容。具备了许多创新举措的乐班，在当时确实很红火，也成为了其他乐班争相效仿的对象。2001 年，买大卡车搭置舞台，这使得乐班在规模、气势上更胜一筹。通过多年的努力经营，王立华的乐班已经在县城乃至周边几个县市大名鼎鼎。

2004 年夏，应中央音乐学院邀请，王立华赴京参加了鲁西南民乐专场音乐会。音乐会上，他独奏吹咔戏大平调《收姜维》，与父亲合奏平大笛【扬州】。表演受到了中央领导以及音乐学院的领导和专家教授的好评。专家对他演奏的评价是：字正、腔圆、朴实、饱满、立体感穿透力强，富有鲜明的地方特色。回到家之后，他受到了县电视台的采访。2005 年夏在老家举行的“家庭音乐会”，又受到菏泽地区电视台的采访。

第一次见王立华时，是看他在中央音乐学院的演出，虽然当时与他不认识，但整场鲁西南鼓吹乐的演出却给我留下了深深的印象，为将其定为本人未来的研究对象奠定了基础。由于觉得在舞台上的演出必定是光彩夺目的，所以对王立华的演奏也就没有太在意。真正让我认识王立华，立志将鲁西南鼓吹乐作为我的研究方向，将王立华乐班作为我的研究对象，还是在 2004 年冬，我随他参加了一次丧葬仪式后，这也是我与王立华的第二次见面。在那次仪式上，我被他的精彩技艺所折服。

曾听过许多民间艺人演奏的《百鸟朝凤》，也听过众多演奏名家的演绎，但让我感动不已的还是这一次演奏。另外，他对传统曲目的掌握、仪式的精通、礼俗的熟知，都为我的研究增添了许多信心。

如今，而立之年的王立华仍对自己的事业踌躇满志，他在不停地忙碌着，也在不停地收获着。

四、乐班发展的动力——经济

（一）乐班的经济收入、分配与支出

乐班的经济来源主要是靠在民间礼俗中奏乐而收取的报酬。报酬的多少视支付者的经济状况而定，但一般平均每个艺人每场仪式都会有约30元（2005年）的收入。支付者在仪式结束后，将报酬总数给班主，班主再按一定的原则进行分配。当地其他乐班的分配情况一般是将总数平分，如果乐班有舞台，舞台也将作为一个与人一样的个体参与分配。

王立华乐班则实行工资制，即不论活的大小，对方给钱多少，一律发给成员工资30~40元，这样成员的收入有保证，自然就吸引了一些艺人的加入，但这样做的前提是乐班有持续性的、可观的经济收入，这是与王立华乐班在当地的知名度分不开的，所以王家乐班开的价码要比其他乐班高一些，一般一场演出有四五百元的总收入，乐班人员在八九人左右，王立华本人加上舞台的所得共计二三百元。其他班子的总收入或者个人收入要低一半。其他班子每人每天有10元的收入也干。但是更多的人反而愿意请王家乐班，尽管价格上要贵一些。如果用CD伴奏，乐班所需的人员就会减少一些，演唱或独奏的人所得就会相应地增加。目前，王立华正在尝试这个办法。

80年代末的时候，一个乐班五六个人，每次总收入有三四十元。1997年后的那几年，每场事就要三四百元。现在这个价格一直没有涨上去，主要是许多艺人意识到这是一个不错的赢利方式，故而大量地涌入到职业乐班中；尽管这样使礼俗兴盛，但艺人数量的不断增加也使得竞争加剧。

乐班的支出包括每次演出时的花费、设备的维护与更新等。每次演出的花费包括班主联系业务所需的电话费、舞台车的汽油钱等；设备维护与更新包括乐器的修

理与添置、电声设备的维修、车辆的维护等。所有这些支出都会以工资制的形式从乐班所得中扣除，这也说明工资制使乐班的分工与职责更为明确。

（二）两份收入详单

淡季时乐班与个人收入、支出清单（2005 年 7、8 月）

表 5：淡季时乐班与个人收入、支出清单

乐班收入	王立华个人收入	乐班支出	王立华个人支出
300 元（三周年）① 7/15		舞台喷漆 1000 元 7/19 修车 1000 元、买件 500 元 7/25 买漆 50 元 7/26 加油 30 元 7/28 修车 100 元 8/5 （注：本项实为王立华个人的支出）	买空调：2000 元 7/21 买菜、请朋友吃饭 350 元 7/26 买烟、酒、鸡、鱼、水果共计 150 元 7/27 请朋友吃饭 400 元 7/29 吃饭、加油、买菜共 120 元 7/30 交电话费 200、电费 100、买菜 50 7/31 买鞋、菜共 70 元 8/3 看病人买香蕉 20 元 8/4 买菜 50 元 8/6 买菜 50 元 8/9 买菜、给儿子买药共 100 元 8/10 买菜 80 元 8/14
420 元（三周年）7/28	160 元		
550 元（庙会）7/30	150 元		
	卖唢呐、哨子、锣 200 元 7/31		
360 元（三周年）8/7	150 元		
100 元（送锦旗）8/8	100 元		
600 元（三周年）8/13	300 元		
350 元（三周年）8/22	100 元		
300 元（庙会）8/23	150 元		
汇总：2980 元	汇总：1310 元	汇总：2680	汇总：3740 元

旺季时乐班与个人的收入清单（仅仪式收入，2005 年腊月、2006 年正月）

表 6：旺季时乐班与个人的收入清单

时间	仪式名称	乐班收入	个人收入
腊月初二	三周年	300 元	100 元
腊月初五	庙会	600 元	100 元
腊月初六	热丧	300 元	150 元
腊月初八	热丧	400 元	200 元
腊月初九	三周年	200 元	40 元
腊月初十	三周年	740 元	400 元
腊月十一	三周年	1050 元	200 元+全部烟酒，折合 600 元
腊月十四	商业宣传	800 元	400 元
腊月十五	庙会	650 元	300 元

① 三周年，指人去世后三周年，家人所举行的纪念仪式。

（续表）

时间	仪式名称	乐班收入	个人收入
腊月十六	三周年	650 元	400 元
腊月十九	三周年	400 元	200 元
腊月二十一	商业宣传	300 元	180 元
腊月二十四	热丧	500 元	300 元
腊月二十五	庙会	400 元	100 元
腊月二十六	商业宣传、热丧、“红事”	840 元	500 元
腊月二十七	商业宣传	300 元	100 元
腊月二十八	“红事”	1000 元	700 元
正月初四	“红事”	500 元	300 元
正月初七	三周年		50 元
正月初八	热丧	400 元	200 元
正月初九	“红事”	600 元	300 元
正月初十	热丧	600 元	400 元
正月十一	祭祖	500 元	300 元
正月十二	三周年	300 元	200 元
正月十三	三周年	400 元	200 元
正月十四	庙会、闲玩儿①	1100 元	650 元
正月十五	庙会、闲玩儿	1600 元	1000 元
正月十六	闲玩儿	1000 元	600 元
正月十七	三周年	400 元	150 元
正月十八	三周年	400 元	160 元
正月十九	庙会	400 元	200 元
正月二十	三周年	600 元	400 元
正月二十一	三周年	400 元	150 元
正月二十二	三周年	300 元	100 元
正月二十三	三周年	400 元	120 元
正月二十六	三周年	700 元	500 元
正月二十八	庙会	500 元	300 元
正月二十九	小孩满月	800 元	500 元
正月三十	三周年	600 元	300 元
		总计：21930 元	总计：11850 元

① 即一些有收益的娱乐活动。

（三）相关参照

据当地有关部门统计，鄄城县2005年农民人均纯收入2565元[①]，而全国的农民人均纯收入是3255元[②]，鄄城在山东省还是贫困县，也一度靠国家救济。根据笔者在当地采访时获得的一些信息，可以反映出这种经济状况：一般事业单位中层职工的月薪在700元左右，工资在1000元以上的工作种类则很少；县城档次最高的宾馆标准间在100元/天；乘坐人力三轮车15分钟以内的价格为1元；优越地理位置的商品房售价平均1500元/平方米，其他位置的价格是1000元/平方米；农村还没有村村通柏油路……

其他艺人每次演出的收入有20~50元不等，这样平均一个月有500多元的收入，在“旺季”时，收入会在1000元。

对于筹办仪式的主家来说，一般一场仪式下来要花费七八千元。2004年冬在军屯村举行的一场“白事”中，主家一共花了7200元，其中花圈花了550元，支付乐班360元，杂费1000元，剩下的都是烟酒饭钱，收礼收回4500元。这样的花费在军屯村中仅是一般水平，基本上都将各项花费控制在最节省的范围内。2005年8月在彭楼镇王集举行的一场仪式中，主家花了10000元，但礼金收到约20000元。

（四）经济影响下的乐班与音乐文化

经济收入是乐班从业的主要动机。乐班始终是以赢利为目的的表演团体。一般民众对民间礼俗音乐的需求，只能通过商业途径，在以市场手段引导一部分人兴办经常性从事音乐演出的鼓乐班中实现。只要民众对礼俗音乐存在经常性的、持久的需要和兴趣，营业性的鼓乐班就会出现，而且欣欣向荣。

经济是乐班生存的原动力。从乐班的发展历程来看，它时刻与经济相连，经济在乐班生存与发展过程中始终扮演着重要角色。乐班的创立离不开经济，如购置乐器及其他设备；乐班的成员队伍发展与壮大离不开经济，没有经济利益的吸引与驱动，队伍不会稳定，更不会发展壮大。尤其在大力提倡市场经济以后，乐班成员与

---

① 数据来源于鄄城人民政府网：http：//www. juancheng. gov. cn/gaikuang-jj. asp。

② 新华网：《十五我国百姓生活质量提高 农村人均收入3255元》，2006年2月19日。

老百姓之间已逐渐适应新形势，不因谈钱而色变。此外，乐班数量急剧增长更说明了经济利益的驱动力是何等之大，这些新增的乐班成员从业动机主要是——钱。可以断言，经济需求是乐班生存发展的原动力。

经济的发展使得礼俗昌盛。20 世纪 80 年代以前，乐班运用场合多为婚丧类，且以丧类居多。其运用场合之所以较单一，主要原因来自于老百姓的经济实力不许可，用艺人自己的话说："老百姓连饭都吃不饱，哪里还有闲心办事儿，还请乐班奏乐。"所以，除了老人去世送葬，晚辈出于表孝心，即便经济能力有限，也会"打肿脸充胖子"，非请乐班奏乐不可，以免留下不孝之名。由此可见，"孝道"在老百姓心中具有着深层影响力，它一定程度上体现了"恒终追远"的传统思想。为了显示盛隆气氛，举办婚礼有时也用乐班，但较之丧事要少得多。至于祝寿、小孩十二天、小孩剃毛头等其他民俗活动，老百姓则通常受经济因素制约索性不举办仪式，更谈不上请乐班一说。偶尔有举办这样的民俗活动并请乐班的，多是经济状况较好的大家庭，1949 年前一般多为大地主家庭。现在，随着人们物质生活水平的普遍提高，老百姓的精神文化需要也相应增强扩展，遇祝寿、小孩十二天、小孩满月、小孩百日、小孩生日、小孩剃毛头、子女考学、送慰劳、开业庆典、起屋酬客等，请乐班奏乐的现象十分普遍。在仅对乐班淡季与旺季仪式的记录中，就有三周年、庙会、热丧、"红事"、小孩满月、祭祖等多种民俗。

经济使得乐班向职业化发展。鼓乐班是由职业化和半职业化的从业人员共同组成的。鼓乐班演员的相对职业化，由这一组织需要的专业技能和演出地点的流动性所决定。在旺季每月上事（演出）二十八九天，淡季也演出不断，这使他们中的大多数人无暇从事其他行业。乐班里，中等水平的从业人员得到的收入，高于在家务农的劳动收入，这使乐班表演业在市场化人力资源配置体系里占有优势，保证了表演在整体上维持了较高的水平。据笔者对其他许多乐班的调查，一个艺人平均每月有 15 次的上事机会，每次的收入在 30 元左右，这样下来一年的收入就是 5400 元左右，这要比当地的农民人均收入高出许多。这样的收入保证了职业化演艺人员基本上可以依赖职业收益维持自己甚至家庭的生计。演员的职业化，并不意味着这个行业的所有从业人员都不兼顾其他与生计相关的工作，但是，他们必然会将表演视为自己的主业。一般而言，只有在不影响主业的前提下，才会考虑兼顾其他行

业。有时甚至这个“其他行业”也是为这个“主业”服务的，比如乐手们会在休假时收徒弟教学生，参加文艺汇演、比赛等。王立华的乐班成员更是把乐班当作自己的“企业”来对待：仪式联系方式、收入分配方式、乐班运作方式、宣传方式等无不昭示乐班即是他们的公司，演出即是职业。

经济促进了演奏技艺的进步。因受经济利益的驱动，很多农村人发现从事乐班行当要比种地来钱，于是便通过各种方式与渠道学艺，继而自立门户，从而促使乐班数量急剧增加，出现“供大于求”的矛盾，随之必然导致乐班之间的激烈竞争，在竞争中占有优势的必然是那些技艺高深者。在当地，凡是比较有名气的艺人，大多是在技艺上受过严格训练、经过诸多演奏实践、有着许多演奏经验的，否则他会很难满足群众的要求。例如，观众想听某一首曲子、某一段戏曲唱腔或者某一项乐器技巧，如若艺人不会演奏或者演奏不好，那么观众为点歌所出的钱就拿不到、主家的赏钱也没有了，更重要的是乐班的名声就会受到损害，以至于很难在竞争激烈的市场中取得一席之地。这就迫使艺人们在闲暇时都苦练演奏技艺。笔者在采访时见识了许多民间艺人的演奏，他们的一致特点是：技艺精湛，乐器的演奏技巧都能熟练掌握，并且都有自己的看家本领（如王立华的擤笛①、不用喷嘴吹奏唢呐）；掌握了许多曲目，传统的、现代的，曲牌的、戏曲的、歌曲的，这都为了能适应观众的需要。艺人们熟练演奏的《百鸟朝凤》，【开门】的诸多变体，【笛绞】眼花缭乱的“穗子”，都成为我录制、珍藏的材料。

经济促使音乐发生变化。受经济利益的驱使，只要能吸引观众、得到观众认可的音乐都被吸收了进来，这使得音乐发生了许多变化：在音乐形式上，传统的纯器乐形式显然不能满足人们的要求，取而代之的是加入一些特色乐器——二胡、板胡、扬琴、筝，西洋乐器——萨克斯、大提琴、小号，电声乐器——电子琴、架子鼓；加入演唱——戏曲、曲艺、流行歌曲；加入表演——舞蹈、杂技。在音乐形态上，艺人们所演奏的乐曲多是带有炫技性的，加花变奏的技法被艺人们运用得淋漓尽致；许多乐曲的“穗子”段，都是借助于人们所熟悉的戏曲曲调，或直接是戏曲片段的嫁接。面对这样的情况，我在采访时既记录了他们在仪式中的演奏，又比

① 即借助于特制的器具——擤子（一端塞进鼻孔，一端卡住唢呐）吹奏唢呐。

较了他们在室内演奏的同一首乐曲，这样或许能更接近地反映音乐的实质。

当然，强调经济利益在乐班音乐活动中的决定性作用，并不是否认乐班在客观上为继承和弘扬民族音乐文化、提升乐班成员自身音乐素质、引导和满足民众的审美需求、推进地方经济增长、解决劳动力就业问题等方面做出的贡献。

五、乐班生存的载体——礼俗

本节以乐班参加次数最多的两种礼俗形式——丧礼、婚礼，展现音乐与礼俗的关系。

（一）丧礼

1. 仪式概述

时间：2004 年 12 月 14 日

地点：鄄城县鄄城镇军屯村

此次仪式是“冷丧”，死者的三周年祭日。死者为女性，去世时已 90 高龄。孝子——张传新（现年 76 岁），弟兄 2 个；孝孙——张承银（现年 44 岁），弟兄 4 个。

仪式主持者：礼相（大值宾）——王训堂，44 岁，仪式口令的施以者；执事宾一——罗永钦，76 岁，仪式口令的执行者；执事宾二——尹宜宾，36 岁，仪式口令的执行者。

其他：这场仪式共花费 7000 多元，其中烟、酒、菜花钱多，花圈花了 550 元，给乐班 360 元。收礼 4500 元。合下来，赔了 3000 多元。花费都是 4 个孝孙凑起来的钱，这弟兄 4 个均在家务农，其月收入约 300 元，经济状况在本村属于一般水平。这样的花费在本村只是中等花费。

2. 乐班人员分工

表 7：一场丧礼仪式中的人员分工

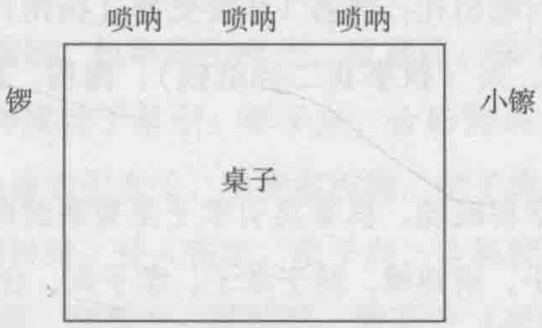
姓名	表 演 分 工
王立华	唢呐主奏、竹笛主奏，演奏戏曲选段时兼打锣、小镲
王继玉	唢呐，主要与王立华在唢呐对吹时出场
王广印	有时与王立华唢呐对吹，有时捧笙，有时打锣

（续表）

姓名	表 演 分 工
王爱莲	小镲、梆子
王战	唢呐、锣
刘婷婷	唢呐
李建峰	笙、小镲、梆子
李东旭	笙
其他成员	梁乃聚（二胡）、保勇（电子琴）、王新意（架子鼓、演唱）、刘爱霞（演唱、舞蹈，与王新意是夫妻）、王怀玲（演唱，在菏泽一茶座工作）

3. 仪式进程

早7点钟，王立华先期赶到丧主家，此时，他哥哥、嫂子、侄子以及外甥也已经来了，5个人就先做开场演出（其他陆续赶到的人员就帮忙收拾舞台），演出的场地正对着主家的大门口。演奏曲目：【包妆台】和【扬州开门】。演奏人员：王立华（唢呐）、哥哥（锣）、侄子（唢呐）、嫂子（小镲）、外甥（唢呐）。演奏形式：站立。



演奏大约十分钟，礼相来招呼，说是要“上林”了。这样，丧礼的各个环节开始一步步展现在我们眼前了。

（1）行贵师礼、求神牌：

行贵师礼是表达对“贵师”写神牌的感谢之情，然后再从贵师那儿取得神牌，才能上林去请灵位。乐器：对大笛（两个唢呐）、小镲。

礼相：（孝眷们做相应动作与礼相的口令相呼应）须立，孝子就位，孝眷跟随，一切就位。孝家磕迎贵师，求神牌，贵师用符纸修神牌，费精力、劳大驾，理

当以谢，执事宾二撤绒毡，孝子登毡拜谢。

执事宾二：鞠躬（乐奏【快包妆台】）、跪、叩首、再叩首、兴、鞠躬。

礼相：谢师礼毕，孝子跪，合场皆跪。贵师近案前，合双手，请神牌，转于孝子。孝子兴，合场皆兴。贵师入位。执事宾收绒毡，孝子转还，鼓乐引道（乐奏【下五音开门】，来到大门外的香案前）。乐止，执事宾引孝子，至香案前跪。孝子跪，合场皆跪。执事宾请神牌，升入香案。孝子兴，合场皆兴。执事宾收绒毡，司案者抬桌案，鼓乐引道（乐奏错调[1]【扬州开门】）。

（2）请灵

（紧接上个仪式。香案由两人抬，上面放有神牌、香、酒盅与纸钱）

乐队行进在队伍的最前列，三个人的位置也是有区别的：王立华在最前面，大哥与嫂子并排紧跟其后。乐队后面是香案，孝子与二儿子分左右手扶香案，孝眷们在香案后面。到村口，音乐止。刚进入墓地时，乐奏【二迷子】。乐止，等待众人把香案在墓前摆放好，执事宾准备好香、纸钱。

礼相：须立，孝子就位，孝眷接随。执事宾一引孝子，至祖坟前跪。执事宾二撤绒毡，执事宾引孝子行朝祖礼：鞠躬（乐奏变调【扬州开门】）、跪、叩首、再叩首、三叩首、四叩首、兴（执事宾二烧纸钱）、鞠躬，执事宾收绒毡，孝子转还。回道。

须立，孝子就位，孝眷跟随，执事宾引孝子至香案前跪。孝子跪，合场皆跪。执事宾二近案前，伸双手，请神牌，转于孝子。孝子兴，合场皆兴。执事宾一引孝子，引向墓前（此墓紧邻祖坟，是仪式中所要请的“灵”）。孝子跪，合场皆跪。执事宾请神牌，倒卧红毡，红绫蒙面。孝子兴，合场皆兴。复祭位。执事宾引孝子（每喊这一句时，都是执事宾一做，即执事宾一专管“引孝子”，而其他事务则由执事宾二去完成），行请灵礼。

执事宾一：鞠躬（乐奏【下五音开门】）、跪、叩首、再叩首、三叩首、四叩首、兴、鞠躬。

礼相：引香案前，鞠躬、跪。

---

① 移调指法变奏的民间称谓。

执事宾一：　　执事宾二：

进香　　上香（礼相递于孝子香，孝子转于执事宾二）

再进香　　再上香

三进香　　三上香

礼相：叩首、兴、鞠躬（后退一步）。孝子跪，合场皆跪。司乐者作迎神乐（鸣炮三声，乐奏【平大笛穗子】[1]），乐止，孝子兴，合场皆兴。鞠躬、跪、一叩首、再叩首、三叩首、四叩首、兴、鞠躬。引香案前，鞠躬。

执事宾一：　　执事宾二：

进盅　　奠盅（礼相递于孝子酒盅，孝子洒酒，转酒杯于执事宾二）

再进盅　　再奠盅

三进盅　　再奠盅

礼相：叩首、兴、鞠躬（后退一步），鞠躬、跪、叩首、再叩首、三叩首、四叩首、兴、鞠躬，引香案前，鞠躬、跪。

执事宾一：　　执事宾二：

进素封　　焚素封（礼相递纸钱于孝子，孝子转于执事宾二）

礼相：叩首、兴、鞠躬。执事宾引孝子，至墓前。孝子跪，合场皆跪。神知，神复，牌起。执事宾请神牌转于孝子。孝子兴，合场皆兴（孝子开始哭："我的娘……"）。复祭位。执事宾引孝子，引香案前跪。孝子跪，合场皆跪（执事宾二开始烧纸钱）。执事宾请神牌，升入香案。孝子兴，合场皆兴。执事宾引孝子游墓（两个儿子游墓）。游墓前、游墓左、游墓后、游墓右（唢呐以短暂的音调配合指令的发出）。游墓礼毕，执事宾引孝子，转还家乡，还家受享，回道〔鸣炮三声，乐奏单弯（加花较少）【包妆台】〕。

进村，乐奏错调【扬州开门】。

行进至村子的主要十字路口时，女孝眷、众亲友来接灵位，每人手里都拿着一股香，插到香案的香篓里，由两名亲友代表磕头。参加上林的孝眷们皆跪。乐奏单弯【包妆台】。

---

① 平大笛是一种乐队组合形式，详见后文。本曲已将鲁西南鼓吹乐音乐特色之一的带有较多即兴的"穗子"形成一首固定的乐曲。

(3) 启门礼（谢门礼）

队伍来到家门口，此礼节是用来答谢门神的，否则，门神将不允许死者灵位进家门。

礼相：须立，鞠躬（乐奏单弯【下五音开门】）、跪、叩首（四次）、兴、鞠躬；鞠躬、进香（三次）、进盅（三次）、叩首、兴、鞠躬（大门打开）。执事宾引孝子行启门礼：鞠躬、跪、叩首、再叩首、三叩首、四叩首。上香、进香（三次）；进盅、奠盅（三次）；进纸（分三次行十二拜礼）。门军大帅启门，两廊作乐（乐班分两旁）。

(4) 稳香案

队伍进至院中，灵棚已搭置好，这是安放灵位的仪式。

礼相：须立，跪，执事宾递神牌于孝子，兴，孝子将神牌转入祠堂内。跪，安放神牌，兴，回道（乐奏短暂音调）。

上述所有的这些仪式环节，都是上林请灵的组成部分，乐班在完成任务之后稍作休息。乐班其他人员正在忙着舞台的搭置，舞台是把大卡车的车厢放平，面积也挺大，能容纳10来人的乐队规模。花圈摆放在主家的院子里、院子外。有纸马拉轿、沙发、带有遥控器的电视（电视机上正在“放映”着一出古装戏曲）、电视柜、纸楼、摇钱树、聚宝盆。约10分钟之后，礼相又来招呼下一个仪式了。

(5) 谢厨师、请神食

这是表示对厨师的答谢，并从厨房请出供品，摆放在灵棚的香案上。厨房设在大儿子家，来到门口时，乐奏短暂音调，示意此仪式开始。演奏人员：王立华（唢呐）、父亲（唢呐）、朋友（小镲）。

礼相：须立，孝家谢厨师、请神食，厨师一把宝刀做精菜，费精力、劳大驾，理当以谢。执事宾撒绒毡，孝子登毡谢拜（儿子年事已高，由大孙子代替行礼）。鞠躬（乐奏双弯【下五音开门】）、跪、叩首两次、兴、鞠躬（乐止）。谢师礼毕，持案者持案，执事宾收绒毡，孝子转还，回道（乐起）。

仪式完毕，乐班人员又有一段时间的休息。这时舞台已搭置完毕，所有演出人员也已陆续到齐。

(6) 恳陪祭宾礼

(陪祭宾：男性亲戚)

礼相：孝子就位，孝眷皆随，入服子、入服孙皆就位。孝子恳陪祭宾。陪祭宾一一离座，陪祭宾躬揖。执事宾撒绒毡，孝子朝陪祭宾四拜（乐奏双弯【下五音开门】），平身。恳陪祭宾礼毕，陪祭宾收揖，执事宾收绒毡，孝子转首还家，陪祭宾随后皆行，鼓乐引道。

(7) 行安神礼

在灵棚里进行。以上所有仪式，也包括本仪式，行礼者均是孝子、孝眷，亲戚还没有行礼。安神礼是将灵位进行安置，并接受孝子、孝眷的祭拜。

礼相：须立，宜堂前肃静，司乐者作肃静乐〔鸣炮三声，乐奏【平大笛穗子】。乐队：王立华（唢呐，均为降 B 调）、外甥（小镲）、父亲（唢呐）〕。乐止，执事宾躬揖告进，左右分班，各扮其事，司乐者作整齐乐（鸣炮三声，乐奏【平大笛穗子】）。乐止，执事宾铺芦席、撒毛毡、燃信香、盅美酒，司乐者作将军乐（鸣炮三声，乐奏【快包妆台】）。乐止，执事宾转入祠堂引孝子、哀哀出来，由西街面东立，就祭位。孝眷跟随，陪祭宾一切就位（奏短暂音乐）。

执事宾一：行安神礼，鞠躬〔乐奏【尺字开门】，王立华（竹笛）、外甥（笙）、朋友（笙）〕、跪、叩首、兴、鞠躬（往返四次）。

礼相：乐止，进香上香（三次），叩首（乐奏【尺字开门】）、兴、鞠躬，司乐者作迎神乐〔鸣炮三声，乐奏【百鸟朝凤】。乐队：唢呐一、笙二、嫂子（梆子）〕。在以往的这个环节中，如果死者是男性，则吹奏军乐，即军队的音乐；死者若为女性，则要吹奏经乐，即老太太念经的音调。但今天应家属和礼相的要求，点吹【百鸟朝凤】①，乐止，兴〔乐奏【尺字开门】，竹笛主奏，嫂子（小镲）〕，鞠躬、叩首、兴、鞠躬（往返四次）。乐止，进盅、奠盅（三次），叩首（乐奏【尺字开门】，竹笛主奏），兴、鞠躬、跪，司乐者作侑食乐（鸣炮三声。乐奏河南剧种越调，此曲也是家属所点。唢呐主奏，王立华边吹唢呐边自击小镲、打锣，笙两个，梆子一个）。乐止，兴（【尺字开门】，竹笛主奏，打击乐器为小镲），鞠躬、

① 在行“安神礼”的奏“××乐”中，有时会根据礼相与家属的要求，吹奏他们所要求的曲目，但都是传统乐曲，且以戏曲唱段居多。

跪、叩首、兴、鞠躬（往返四次）。进纸，叩首（乐奏【尺字开门】）、兴、鞠躬、跪，司乐者作送神乐〔鸣炮三声。乐奏【鹅乐】（即快包妆台加鹅的叫声），两个唢呐，另一个由父亲演奏，外甥（小镲）〕。乐止，兴、鞠躬（乐奏【尺字开门】）、跪、叩首、兴、鞠躬（往返四次）。乐止，鞠躬（乐奏【尺字开门】）、跪、叩首、兴、鞠躬（往返四次）。孝子谢陪祭宾，叩首（乐奏【快包妆台】，唢呐主奏）。

本仪式过程25分钟。在这个仪式中，我们可以领略到礼仪的隆重，也见识了在一个仪式环节中每个人要虔诚地行够24拜礼。关于24拜（有些地方或者有些孝眷为表明自己之孝道，会拜32拜），一般来说，孝眷们如儿子、侄子、孙子，亲戚们如女婿、外甥等才有24拜的资格，但现在有些变化，首先，许多年轻人不懂24拜规程，所以在仪式中会出现叩拜数目偏差、程序混乱等问题；其次，许多不具有24拜资格的亲友有时为显示自己是“懂礼”之人，也会运用这种行礼的规格。24拜的行礼规范：进灵棚先4拜（本位），顶香案1拜（不算在24拜里，进香）；棚内左边4拜，棚口（本位）4拜，顶香案1拜（进酒）；棚内右边4拜，回到本位4拜，顶香案1拜（进箔），回到本位4拜。这样下来其时长在6分钟左右。另外，我们可以注意到，在请灵时行礼一拜四叩，而在此仪式中则一拜一叩，礼仪更凸显其隆重。

（8）客人吊唁

乐奏【尺字开门】，笛子主奏。朋友（笛子）；外甥、侄子（笙）；外甥女（小镲）。（今天所用的唢呐有：C调尖笛、B调中音笛、E调高音笛、A调低音笛）。

（9）谢宾礼

礼相：供帐大宾留步，司乐者××，孝子谢供帐大宾，大宾躬揖。执事宾撤绒毡，孝子朝大宾四拜（乐奏双弯【下五音开门】）、平身。谢宾礼毕，大宾收揖，执事宾收绒毡，大宾升帐，孝子转还祠堂，两廊作乐（乐奏双弯【下五音开门】）。

（10）安桌安饭礼

孝子行礼，表示准备好了饭菜向客人们答谢。

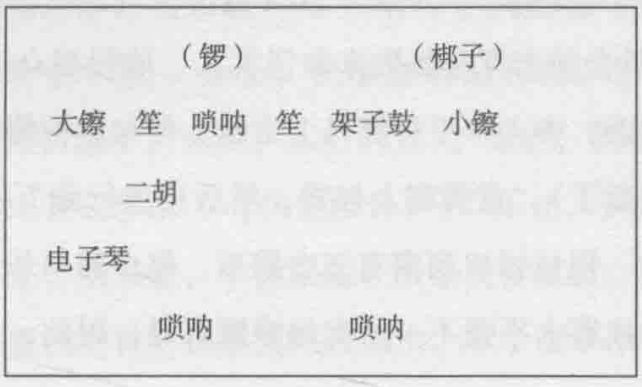
礼相：须立，孝子就位，孝眷皆随。孝子安桌安饭。看饭筷、看盅，前后一

式。贵宾离座，贵宾躬揖。执事宾撒绒毡，孝子登毡礼拜（乐奏【平大笛穗子】），平身。安桌礼毕，贵宾收揖，执事宾收绒毡，贵宾入座，孝子转还，鼓乐引道。

（11）入服子安桌谢饭礼

礼相：须立，入服子前来安桌谢饭，贵宾离座，执事宾撒绒毡……一免百免，贵宾包涵，贵宾入座，入服子回转，鼓乐引道。

饭后，舞台演出正式开始，先以几首铿锵有力的器乐合奏曲如《运动员进行曲》《国歌》《歌唱祖国》《正月十五闹春灯》等拉开序幕。乐队排列分前后两排：前排是两个小孩吹奏唢呐；后排从左向右依次为：电子琴、二胡、笙、唢呐（王立华）、笙、架子鼓，小镲。



（12）迎帐子

除直系亲属之外的亲友、邻居、朋友们前来吊唁，要送一挂帐子（黑布，还要送钱），但是这样的亲友不能直接进家，而须乐班去迎接，即“迎帐子”。这已形成一种规矩，并非客人所愿，因为在这个仪式中，客人是要根据乐班的演奏给“小礼”的。一位客人就悄悄地对礼相说：“不用乐班去迎了，太麻烦了。”言外之意就是说我没有“小礼”钱。但从另一个意义上说，它也成为一个显示客人与主家友谊之深厚、炫耀主家人缘关系好的媒介。设想，当客人频繁地把大额的“小礼”放在桌子的明显处，听着众多围观群众的啧啧赞叹声时，孝眷们的脸上应是何等的光彩。

客人在到达村口时，会有人去报知礼相，礼相就派乐班前来迎接。乐队面向观众、面向客人，前面置一桌子，上面放着客人送来的帐子和烟，烟是礼相用来招呼

客人的，客人的赏钱也要放在上面。桌子的前方两侧是孝眷。先是一个简短的迎接仪式：

礼相：须立，孝子就位，孝眷跟随，入服子入服孙皆就位。有——单位供帐大宾为——公（太君）三周年纪念特来增光，理当早接远迎，司乐者作迎宾乐（乐奏迎宾曲）。乐止，大宾特来供帐，路途受些风霜之苦，理当以谢，执事宾撒绒毡，大宾躬揖，孝子朝大宾四拜（乐奏【平大笛穗子】），平身。迎宾礼毕，大宾收揖，执事宾收绒毡，孝子两旁侍立，持案者抬桌案，大宾高升，鼓乐迎道（乐奏流行歌曲）。

迎接仪式结束后，客人在乐班吹吹打打的带领下向家走去。但乐班在村子的每个十字路口都要停下来，吹上一会——等待客人的赏钱。客人根据乐班的演奏情况给予“小礼”，今天的“小礼”大多以5元为单位（与当地的经济水平是密切相关的），因此，乐班人员会使出浑身解数来取悦客人、取悦观众（观众的舆论也很重要，假如观众都在喝彩，客人本不打算马上给钱，但在这种情况下，也不得不马上给钱，要不会觉得没面子）。直到客人打赏，然后再进行到下一个路口。尽管“小礼”是以5元为单位，但从村口到家有三个路口，每个路口乐班也会拿出他们的看家本事让观众叫好，让客人不得不一次次地慷慨解囊，因此，迎一次帐子就能有近30元的收入。

在音乐演奏过程中，孝眷们也都停止哭泣，半蹲着观赏演出。这种仪式中的用乐可想而知，尽是取悦于人的、较为欢快的、老百姓熟悉的戏曲、歌曲，如《迎宾曲》《朝阳沟》《九妹》《敢问路在何方》等。演至高潮处，还有戏曲表演、舞蹈动作。乐班也会察言观色，若是觉得客人是没钱的主儿，就不多难为，但要是觉得客人较富裕，那么乐班是不会轻易放过这个机会的，会想方设法让你掏钱出来。

把客人迎到家门口时，孝子要出来磕头迎接。执事宾收取帐子、礼钱，乐班人员（外甥女）收取放置于桌子上的“小礼”。仪式结束。

乐队：唢呐3个（王立华、王战、刘婷婷），笙2个（李建峰、李东旭），小镲1个（嫂子）。排列顺序：王立华在中间，两侧是2个唢呐，最外两侧是2个笙，小镲在后面。王立华手拿2个唢呐，以便随时变换乐曲。成员之间配合默契，看来已在一起实践过很多次了。

客人陆续到来，迎帐子的乐队就一直在忙碌着；客人来到之后必须在灵棚吊唁，所以主持吊唁的乐队也在同时进行；此时舞台上的演出也开始了，一女演员正演唱流行歌曲（伴奏乐器为电子琴、架子鼓、二胡、大镲）。一场仪式，三个乐队，两种功能，三类音乐。顿时，不大的村庄变得热闹起来。

这样的仪式活动中，小商贩是少不了的，他们的位置大多选在离舞台较近的地方，主要以卖小吃为主，有糖葫芦、瓜子、花生等，也有孩子们的玩具。一个卖糖葫芦的生意还不错，早上到现在竟已卖了40串了。毕竟农村的娱乐活动不多，一有这样的场合，全村人都锁了家门前来观看。

下午1点左右，主家看着客人们都已到齐，便要求举行仪式

（13）家奠礼

礼相：须立，堂前肃静，司乐者作肃静乐【平大笛穗子】，唢呐2个（王立华、大哥），小镲1个（外甥）。乐止，执事宾躬揖告进，左右分班，各办其事，司乐者再作乐（【平大笛穗子】乐器、人员同上）。乐止，执事宾铺芦席、撒绒毡、燃信香、酌喃酒，司乐者三作乐（【快包妆台】）。乐止，执事宾入祠堂引孝子哀哀出庐，由祚阶面西立，就祭位，孝眷跟随，陪祭宾皆就位。鞠躬、平身。执事宾引孝子移盥洗所。以盥洗求神。执事宾执壶倒水，孝子湿巾净面。移涤器所，执事宾搓桌掇尘。孝子扶公座，执事宾捧神牌入公座。

复明堂，就祭位。鞠躬，孝子跪合场皆跪，司乐者作迎神乐演奏豫剧《秦雪梅吊孝》，唢呐1个，笙2个（大哥、朋友），梆子（外甥），小镲、锣（王立华兼）。乐止，兴，孝子兴合场皆兴。神知，执事宾引孝子行安神礼：鞠躬（乐奏琴书【五字开门】，竹笛1、笙2、小镲）、四拜、平身。

安神礼毕，执事宾引孝子行初献礼（乐奏【六字开门】），礼行初献，移神座前。鞠躬、跪、三进香。执事宾转祭盘递于孝子，献果品、献小菜、献毛血，记于案下，撤祭盘。复俯、兴、鞠躬。复明堂、就祭位。鞠躬、孝子跪合场皆跪，执事宾捧灯烛出庐，净室合门，司乐者作初献乐乐奏【大平调】，吹咔唢呐1、笙2、梆子，小镲、锣（王立华兼）。乐止，兴，孝子兴合场皆兴，初献礼成，拜初献（【尺字开门】，竹笛1、笙2、小镲）。（唱）鞠躬、四拜。（白）平身。

初献礼毕，执事宾引孝子行亚献礼（【尺字开门】）。礼行亚献，移神座前。

执事宾开门扇，鞠躬。跪、三进香、三进酒、进帛。执事宾转祭盘递于孝子，献奚鸡、献奚鱼、献奚肉、献荤素肴盒。撤祭盘。复俯、鞠躬。复明堂、就祭位，鞠躬。孝子跪合场皆跪，执事宾捧灯烛出庐，净室合门，司乐者作亚献乐（【大平调】吹咔）。乐止，亚献礼成，拜亚献（【尺字开门】）。鞠躬、四拜、平身。

亚献礼毕，执事宾引孝子行终献礼（【尺字开门】）。礼行终献，移神座前。执事宾门外三揖，咳嗽三声，启门、鞠躬、跪、三进香、进酒、献素帛。执事宾转祭盘递于孝子，献羹汤、献味汤、献鸡汤、献鱼汤……献馒首。撤祭盘。复俯、兴、鞠躬。复明堂、就祭位、鞠躬。孝子跪合场皆跪，执事宾捧灯烛出庐，净室合门，司乐者作终献乐（【大平调】吹咔）。乐止，兴，孝子兴合场皆兴，终献礼成，拜终献（【尺字开门】）。（唱）鞠躬、四拜。平身。

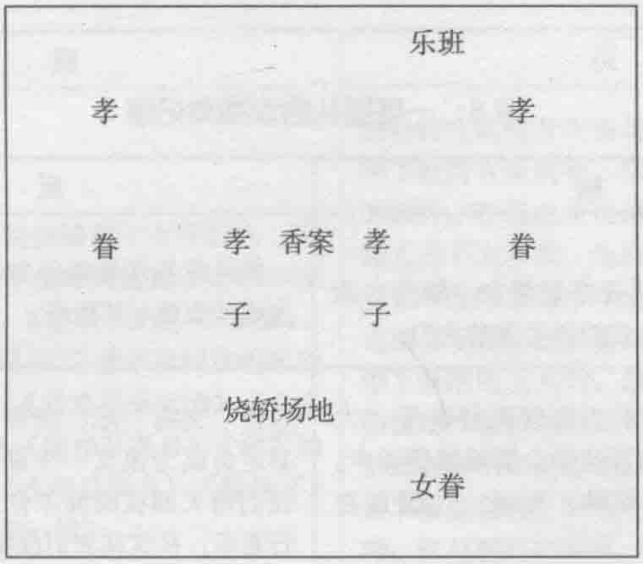
终献礼毕，执事宾引孝子行家作礼（【尺字开门】）。礼行家作，移神座前。执事宾门外三揖，咳嗽三声，启门。鞠躬，跪，执事宾转祭盘递于孝子，孝子使匙箸、拨肴馔、拨果品、拨小菜、拨奚鸡、拨奚鱼、拨奚肉、拨荤素肴盒、拨羹汤、拨鸡汤、拨鱼汤、拨味汤……拨馒首、进茶、献茶、进告文、读告文、撤告文、焚告文、焚帛化彩（明引、赞唱）。复俯、兴、鞠躬。复明堂、就祭位、鞠躬、平身。孝子跪合场皆跪，孝子大哀，陪祭宾哀哀，陪祭宾哀止，兴，孝子兴合场皆兴。

神即醉饱，神辞，送神再拜，四拜，平身。孝子跪合场皆跪，司乐者作送神乐（豫剧《苦中乐》+越调，唢呐1、笙2、梆子、小镲、锣）。乐止，兴，孝子兴合场皆兴。神退，礼毕，撤馔，孝子入庐奉祀，孝眷归班，陪祭宾躬揖告退（【快包妆台】唢呐1、笙2、小镲）。

烧轿

把轿抬至村子的主要十字路口，将灵牌放入轿中一起烧掉，意即送死者去极乐世界。乐队：唢呐3个（外甥、外甥女、侄子），小镲（嫂子）。

两孝子手扶香案，孝眷在香案前方的两侧，女眷离香案很远的地方站立，从而与香案形成一片较大的空地，用来烧花圈。



亲友代表——女婿、外甥行礼，24 拜，与以往 24 拜不同的是，上香、进香、进盅、奠盅仅一次。女婿作为领拜者在众行礼者的最前面，并在香案前来回走动完成礼仪，而其他行礼者则在后面原地完成各项礼仪。拜、叩均与领拜者同步。孝子孝眷行 24 拜礼。礼毕观烧轿。回家（此时灵棚已撤）。

（14）路祭

是在村口举行的祭奠。烧轿完了以后，回来取走所有祭奠物品。所有的孝眷、客人跟着乐班去路祭（演奏乐曲、人员同上）。行至村口，所有客人依次行礼。叩首、上香、进香、进盅、奠盅、进纸。与此同时，男孝眷跪立两旁，女眷则在周围站立。所有的亲友都要来行礼，分组进行。孝眷最后行礼。

（15）上林

路祭完了之后，仪式的最后一项是上林祭拜，并烧掉所有的花圈、祭品。客人依然要依次行礼，依然是 24 拜，依然是上香、进香、进盅、奠盅、进纸。

临近仪式结束时，天下起了蒙蒙细雨，但所有客人依然在维持仪式的完整性。礼毕，客人们回到主家，在已摆好的饭桌前就坐。舞台上的表演已经开始，客人们边等待进餐边看表演。

（二）婚礼

在当地，婚礼中很少有乐班的参与，但本文所记述的这场仪式的主家，经济条件比较好，为营造热闹的气氛或显示其排场，用到了鼓乐班。

时间：2004 年 11 月 8 日

地点：鄄城县城

表 8：一场婚礼的双视角记录

观　察	反　映
17：00 王立华带领部分乐班人员在搭置舞台。舞台大约有 9 平方米，离地 1 米，正对着主家的大门。	一般经济条件较好的主家都会要求搭舞台，因为这样能显示其排场。
与此同时，主家的大喇叭正放着流行歌手“大地”的《光辉岁月》，和着这重金属摇滚音乐声，舞台上的笙、锣、笛、唢呐、板胡、二胡正在试音。	这种“交响”乐，我想如果约翰·凯奇在场，必定会成为他又一个新音乐作品的绝妙素材。我们每天都在喋喋不休地褒贬着传统音乐与流行音乐，在这儿它们没有界限。
17：30 乐班人员陆续来到，有乐班的 5 个固定成员、1 个替补成员刘剑峰、4 个临时成员包括李广西（弹电子琴）、1 个打架子鼓的和两个女歌手（名字忘记了，暂定为女 1 号、女 2 号）。首先他们一起演奏了【六字开门】【一枝花】等乐曲。	乐队融传统与现代于一身，集老、中、青三代为一体，代表了不同年龄、不同层次人们的艺术欣赏品位。
18：00 乐班人员吃晚饭。饭桌设在舞台上，加上我和其他的两个联系人计有 13 人共进晚餐。由于“事”还没正式开始，所以晚饭很快就结束了。	
18：30 开场 随着围观的群众越来越多，演出正式开始。前几首曲子仍然是【大笛绞】【凤阳歌】等传统乐曲。此时天色早已暗下来，围观的群众越来越多，约有 200 人的规模。	看来是到了该展示一下乐班实力的时候了。
戏曲演唱： 女 1 号演唱了两首豫剧唱段，其一为《五世情英》中佘太君的唱段，唱毕，观众喝彩不断。接下来女 2 号亮相，与女 1 号相比，她容貌并不出众，加之两首豫剧唱段（其一为《打鸾驾》）的演唱也不尽如人意（梆子与她的节奏没有配合好，影响了她的发挥），所以她并没有得到观众的太多好评。但这乐班的规模（2 唢呐、2 笙、1 笛、1 板胡、1 二胡、1 梆子、1 镲、1 锣、1 电子琴、1 架子鼓、2 唱）、阵势，确实吸引了不少的围观者。	演唱期间，电子琴与其他传统乐器都参与了伴奏，电子琴的融入，确实为唱腔的伴奏添色不少，这也许是目前的乐班统统加电子琴的原因吧。

（续表）

观　察	反　映
流行歌曲演奏： 女2号唱罢，王立华率刘剑峰等4个年轻人一起吹起了流行歌曲。女2号也即兴打起了小镲，架子鼓也首次加入。乐队：2唢呐、2笙、1小镲、1架子鼓。流行歌曲联奏是由12首节奏明快的歌曲连缀而成：《歌唱祖国》《运动员进行曲》《自由人凭说》《人间第一情》《家和万事兴》《想家的时候》《中国大舞台》《永远是朋友》《辣妹子》《九妹》《站台》《潇洒走一回》。	现场的气氛随着乐曲的进行越来越热烈，加上架子鼓的节奏烘托，情绪激昂、动感十足，甚为好听。有的观众也随着节奏跺脚。乐队中年轻人占了大多数，他们在最后的几首曲子中随着音乐的律动身子不由得扭动起来，演奏姿势也颇为夸张。到了更为兴奋的时候，刘剑峰会停下唢呐吼上几句。速度越来越快，原先身体的扭动开始演变为以即兴编创舞蹈和之。舞台的搭置并不十分稳固，所以就看着这舞台也跟着节奏在晃动。乐曲一结束，观众中就有人欢呼、吹口哨以示喝彩。看来这段音乐的确精彩，以致于开车路过的一辆卡车司机也停下车观望。
流行歌曲演唱： 女1号还没等伴奏人员休息过来，就要登台演唱了。两曲唱罢，观众中的赞叹声就接连不断。女1号见观众反映不错，就继续演唱了《抬花轿》；随着音乐节奏，刘剑峰、王站上场模仿抬花轿的动作，女1号则居于2人中间，俨然一副坐轿的姿态，并且3人真的像演戏一般，轿子的起伏、下坡、上坡、磕碰、拐弯等动作都模仿得惟妙惟肖。	围观的群众更多了，这是一条村里的交通要道，现已被堵得水泄不通。
女2号也开始演唱流行歌曲了，两首也都是节奏感较强的曲子，最后一首是《九妹》。刚开始时，她随着节奏身体稍有动作，随着节奏的逐渐加快、气氛逐渐热烈、情绪愈发高涨，她的动作幅度也越来越大，最后演变成了一系列舞蹈动作。	围观者可能平时也少被这样的情形所感染，都呆立在那儿，没人说话。我看舞台也快支撑不住了。王继玉觉得这摇摆的座位他再也坐不下去了，于是就瞅了个空，走下了舞台。这时主家几口人也从家里走出来观望，气氛空前高涨。女2号唱完后，乐队休息了好长一段时间，是否觉得精彩都被女2号占尽，再做其他的都是多余，也无法再续她的辉煌？女1号也有些坐立不安，是否感到自己还是逊色得多，不好意思再表演？
乐班又演奏了一些歌曲、几段咔戏。	毕竟场不能冷下来。
点歌： 总理（仪式的总主持者）先拿了50元钱放在桌子上，说："来自鱼台、汶上的朋友，点歌《永远是朋友》《你是谁》。"	对于乐班来说，今天最重要的时刻到了。

（续表）

观　　察	反　　映
总理又走出来拿出100元，说点《大锯缸》。乐班人员迟疑了一下（事后我才明白，这《大锯缸》是个冷门戏曲唱段，一般人都不会，看来是主家有意为难乐班的），王继玉率先操起家伙吹了起来，其他人也都和之。但明显可以听出，伴奏有些散乱，毕竟大多数都是年轻人，都没演奏甚至听过这个唱段。	我由此而感慨，干这一行也不容易，什么都得会，否则饭碗不保呀。王老师一会吹，一会断，我想幸亏他老人家见多识广，要不这回肯定砸锅了。
22：30点歌完毕。	围观的群众见识了这个乐班的表演，领略了主家的排场、点歌者的阔绰，带着自己所收获的种种乐趣与说不完的话题陆续地离开了。乐班人员继续在吹奏一些乐曲，当然这个时候的演奏带有三种意义：一是等待主家客人的点歌；二是保持仪式的连贯性；三是力图挽留听众。
23：00散场、夜宵。	
第二天 10：00 乐班演奏的地点变换，改在主家设宴的饭店门口，紧靠着马路。现场，主家的工作人员正忙碌着仪式的各个环节，乐班人员则忙碌着搭置舞台。	
11：00 舞台搭置完毕，乐班的成员们也陆续到场了，新娘这时由两个伴娘、几个娘家人簇拥着来了。总理催促乐班开始演奏。乐班吹起了【大笛绞】。客人们陆续赶来，新郎与其父站在饭店门口迎接客人，并接受红包。新娘则独自站立在饭店的另一侧，接受人们的观望。一曲吹奏完毕，女1号上台来演唱两首豫剧唱段（不同于昨晚）。之后女2号也出来亮相了。	尽管所有的演奏、演唱曲目与昨晚略有不同，但在次序上依然如故。
12：00 客人用餐、点歌，一如前晚。	
14：00 仪式结束，乐班用餐。	

近年来，随着人们物质生活水平的提高，陆续出现了做寿、剃毛头、小孩十二天、送慰劳、闹春会、闹元宵、开业庆典、子女升学、过生日、起屋等风俗礼仪邀请乐班奏乐的现象，乐班在上述礼仪中用乐情况与婚礼基本相同，故不做详述。

中国社会是一个有着血缘和地缘性关系的伦理社会，每个人的一生都与特定的社交圈有着千丝万缕的联系。与人们息息相关的这个社交圈，需要适时地加固，这就需要社交活动。这种社交活动很大程度上体现在礼俗活动中，或者可以说要通过礼俗活动来完成。

民间礼俗活动总是和音乐活动结合在一起的。早在孔子前，就有邵缺的“无礼不乐”说，伶州鸠的“道之以中德”说，他们都强调乐与德、礼的关系。“礼俗音乐为婚丧、祭祀等礼俗活动服务，具有明确的功能性和目的性，承载于其上的文化功能和社会功能远远大于审美功能”。

乐班的产生与发展，与当地民俗活动密不可分。民俗是乐班赖以生存的丰厚土壤和必不可少的载体，乐班使得民俗活动更加丰富多彩，它们之间形成的是你中有我、我中有你的一体关系。随着杜会的不断发展，经济状况的变化，必然对民俗活动产生冲击，人们的思维观念、欣赏需求也会发生变化，乐班的活动必须随之进行相应的调整与变化。从某种意义上说，乐班与民俗活动一起构成了一个地区的重要文化景观，体现着民间音乐的民俗文化特色。

六、 乐班职能延续的手段——传承

（一）传统的传承方式

1. 口传心授的传承方式

这是我国传统音乐的主要传承方式，其传承途径为师傅——徒弟，传承方法为“唧当韵”。所谓“口传心授”就是“通过口耳来传其形，以内心领悟来体味其神韵，在传形的过程中，对其音乐进行深入的体验和理解”①。“这种传承方式是通过心感受到真实音响空间的丰富内涵，用‘口’传授心可以感受到的音乐，通过音乐的直接演唱和演奏，通过传承者双方之间的心灵沟通和语言、非语言的身体行为等交流手段，使音乐不只停留在形态的层面上，以加强传承者对音乐的领悟和体味音乐的感受，达到对音乐神韵的共鸣”。② 所以，这种传承方式最大限度地表现了中国传统音乐的丰富内涵和中国传统音乐的韵味，且对传统风格的保存与继承起到

① 刘富琳：《中国传统音乐“口传心授”的传承特征》，《音乐研究》1999年第2期，第71页。
② 刘富琳：《“口传心授”释义》，《中国音乐》1997年第4期，第28页。

了重要作用。

“啷当韵”是师傅以“啷当”的口述形式传授演奏技艺给徒弟，这种“啷当韵”仅是曲调的基本形态，为“大梗、老梗①、骨架”，在传授的过程中音乐有一定的稳定性。

2. 自由传播的传承方式

这是艺人在脱离了师傅以后，为使自身技艺得以继续长进而实现的一种传承方式。其传承途径有二，一为艺人——艺人：艺人们在出师之后，一般有了基本的演奏技巧并掌握了从师傅那儿继承到的一些曲目，但是随着以后参加活动的增多，他逐渐学习到某一个乐曲的不同演奏方法，在重新取舍后，在这一乐曲上也形成了自己的风格。这些不需要乐谱的记录，因为每一次演奏都是不一样的，况且如果又听到了别人一种更好的演奏方法，那他就会马上引入这个好的版本以修正自己的演奏。所以，你会经常听艺人们说，这个乐曲的第×段是吸收了××的演奏。脱离了乐谱之规范形式的这些民间音乐，在发展过程中，均体现出“变”的艺术特征（乐班的生存方式——通过有偿服务来维持自身的生存，决定了音乐在演奏中的即兴性特征，也决定了这种“变”的必然性），但所有的变化又“不离其宗”。有的乐曲在结构框架、强拍重音上保持了较多的一致性：如本地较为流行的【开门】系列，没有两个人吹的曲调是一样的，但是你只要会吹一种，你就能与他人合作，虽然一开始不太适应，几遍下来，彼此就配合得很默契了。这是因为【开门】虽然名目繁多，但它在结构上均是30多小节，每一小节的强拍上的重音也是一致的，所以只要你知道它的规则，在哪儿与任何人都能合奏。艺人们常说，一个【开门】就能吹一天，这就道出了【开门】系列的真谛：由于它的多变性，才能使人吹一天也不觉得厌倦；由于它的一致性，才保证了这种长时间吹奏的可行性。有的乐曲则在全曲有较大变化的同时，某个部分保持了它的一致性。另一传承途径为艺人——其他：这主要表现为艺人们通过乐谱、磁带、唱片、光盘、广播、电视等媒介进行的自学形式。

王立华乐班成员各自的师承情况是以上这两种传承方式的极好例证：王继玉师

① 大梗、老梗，为民间对乐曲母体的一种称谓。

承于其父，王立华、王广印师承于王继玉，这是口传心授传承的代表；王战则没有固定的老师，他从小就跟着乐班一起“上事”，在逐渐的摸索与自学中掌握了一定的演奏技巧。他不识谱也不懂什么曲名、技巧名称，但明白只要是【开门】，就是遵循一定的旋律框架并按一定的规则进行变奏，以至于现在与乐班其他人合奏时，他虽然演奏的旋律并不完全一样，但却能“合拍”。

（二）传承方式的变迁——学校教育

受专业音乐教育体系的影响，以及经济利益的驱使，传统的传承模式已发生了较大的变化。

王立华1990年代在濮阳办班时曾全面借鉴学校教育的模式。当时的学生有20多人，大多是濮阳的，还有鄄城以及周边的其他几个县市。学生吃住在学校，每月的学费是100元。至于学多长时间没有硬性的规定，主要看自己的学习进度，一般要在这儿学1年。开设的课程主要是唢呐与笙的演奏，并提供学生实践机会。每天上午教授学生唢呐，下午是笙，这是一对一的授课方式。学习的内容和进度以20多首老师布置的乐曲为主，有时自己练倦了，也可以吹些歌曲或者其他自己喜欢的乐曲。这些乐曲是（按进度）：6首练习曲、《战斗进行曲》、3首【尺字开门】、4首【六字开门】、《山村来了售货员》、《朝阳沟好地方》、《洼洼地里好庄稼》、《两夹弦—北词》、《凤阳歌绞八板》、《丰收乐》、《咱两个在学校》、【大笛绞】、《卷席筒》、《黄土行》、《寒江春早》、【四平调】、《下山》（豫剧《朝阳沟》选段《人也留地也留》）、《祖国大建设》（《朝阳沟》选段）、《打枣》、《百鸟朝凤》等。可以看出，这些曲子既有传统的唢呐曲牌，也有戏曲唱腔，还有一些是创作乐曲，这些曲目在编订上与专业艺术院校是一致的，既是对学生的一种规范，也拓宽了他们的视野，还能起到传承传统的作用（诸如里面的几首开门曲牌和笛绞），更为重要的是为学生制定的一些戏曲唱段中有些还是濒临消亡的剧种，诸如两夹弦和四平调，这在客观上促进了遗产的保护。正如我与王立华在闲谈中所说的那样，一定要把民族音乐中的精粹、传统传授给学生，这是我们这一代人义不容辞的职责，这既要成为我们办学的宗旨，也必定会成为办学的特色。

需要说明的是，这种教育模式并不是王立华独创的，而是在民间艺人中普遍存在的。王立华的办学思路也是借鉴了其老师之一——王学光的办学方法。为更深入

地了解这种教学模式，我专门采访了原在菏泽现在巨野县办学校的王学光，他的办学模式更体现了传统与现代专业音乐教育的融合。

王学光的学校教育是比较正规化的，也是比较成熟的。学生有40多人，在课程设置上有理论课、专业课、排练课、业务考核，当然还有必不可少的实践课。

由于学生较多，便采用集体上课的方式，将学生按学习进度的不同分为大、小两班。大班是学习时间较长、进度较快的学生；小班则是一部分刚来的学生和进度较慢的学生。每天上午上专业，下午上理论课（乐理+视唱）。

排练课是让学生把这一两天所学的东西通过乐队合奏加以体现并接受老师的指导，这实际上既是对学生两三天里专业学习的检验（每天都有排练课，基本上每天或者是两天所有的学生都有演奏的机会），也是学生对自己合奏能力的一种锻炼。排练课的形式以组为单位，每一组均以一名学生的唢呐演奏为主（有时也会是两名程度相近的），两个学生吹笙，共同组成一个乐队。老师将针对演奏中出现的问题提出具体的意见，当场进行修改，如果当场不能解决的问题，学生要在第二天的练习中自己改正，在第三天的排练课时还要再检查，直至这首乐曲完成并让老师满意。

学生要严格遵守作息时间：

表9：一个学习班的课程表

	星期一	星期二	星期三	星期四	星期五	星期六	星期天
起床 6：00							
晨练 6：15—7：35							
早饭 8：00							
预备 8：50							
第一节 9：00—10：00	专业课小班	专业课大班	专业课小班	专业课大班	业务考核	专业课大班	
第二节 10：20—11：30							
午饭 12：00							
预备 13：45							
第一节 14：00—14：45	乐理课大班	乐理课小班	乐理课大班	乐理课小班	业务考核		
第二节 15：00—15：45							

（续表）

	星期一	星期二	星期三	星期四	星期五	星期六	星期天
练习　16：00—17：00							
晚饭　17：30							
第一节 18：30—19：30	排练	排练	自习	排练	排练	自习	排练
第二节 19：45—20：45							
熄灯　21：45							

目前在校的学生经统计有：

表 10：学习班的学生名单

张雪顺	溪兆旺	李杰	孔伟强	李忠顺	孔祥令	汪伟峰	马开岭
高代起	闫芳	江景如	黄素梅	楮广园	王磊	仲伟	葛庆可
李合成	张杰	汪国峰	白明举	吕波	刘姗姗	张落南	王换换
张建升	王晓东	张雪振	唐广阔	姚伟	王顺	金国峰	李昌群
吕令箭	高天美	安宁	索镇	索顺	赵亚平		

对学生的个别采访：

表 11：学习班的学生情况

姓名	所在地区	年龄	文化水平	入校时间	备注
张建升	菏泽	14	小学	2 年	
溪兆旺	巨野	14	初二辍学	8 个月	
王磊	巨野	18	小学	1 年	
王晓东	莱西				特别爱好唢呐
李杰	莱西	17	初中	2 个月	
仲伟	郓城				
唐广阔	巨野	15	小学	4 个月	
李忠顺	巨野	16	小学	半年	学过 3 年武术，但感到不如学这有用
李合成	巨野	13	小学	5 个月	
姚伟	济宁				
汪伟峰	定陶	16	初一辍学	半年	
汪国峰	定陶	18	小学四年级	3 个月	汪伟峰的哥哥
金国峰	定陶	18	初二	3 个月	

（续表）

姓名	所在地区	年龄	文化水平	入校时间	备注
刘姗姗	曹县	16		2个月	
江景如	曹县	17	初一	3个月	
黄素梅	巨野	16	初中	1周	
王换换	巨野	15	小学	1周	
赵亚平	江苏				王学光老师的外甥

对于这种教学模式的思索，我想引用一段我在2004年12月15日的采访日志来说明：

图1：原野的回声

……他们演奏的水平、与乐队合奏的默契以及那种投入与激情着实让我吃了一惊。我压根儿没有想到他们的演奏会是这样的，虽然在这之前我也听过许多正准备考大学学生的演奏，也在都市的大学校园里见识过受着高等教育的学子们的演奏，说实话，我觉得今晚的演奏之精彩是他们远远无法企及的。要知道，这是在一个偏僻的乡村，一帮年龄在13~18岁，学龄均在3年以下，天天在田野间滚爬，不知大学是何概念的孩子们的演奏呀。一名学生吹起了【大笛绞】的熟悉旋律，我也不禁随声哼唱起来，尽管我还不太了解唢呐演奏的技法，但就音乐方面来说已经是相当出色：每一个句逗都落得恰到好处、音色的处理层次分明、强弱变化幅度适中、“穗子”段营造出了全曲的高潮。另外，笙的伴奏也增添了不少的光彩。音一落毕，我喊了一声“好”，便鼓掌喝彩，其他学生的掌声也随即而至。由于我第一次参加他们这样的“音乐会”，所以在不大的教室里我的耳朵有点疼痛的感觉，尽管现场的演出激情四射，但我还是决定到教室外面去听。

看着满是星光的天空，眺望远处灯火闪烁的村寨，吹着那初冬的寒风，听着这热火朝天的唢呐声，我忽然涌出一丝伤感——感叹命运：同样是生活在一

个文明的国度，同样生在一个开放的年代，同样是与艺术结缘，但他们与在城市中的同龄人相比境遇竟然有着天壤之别——城市中的孩子们不必担心吃穿，他们往往都生在殷实的家庭，所以学习艺术是用以提高自身修养而非谋生；乡村里的孩子们大多家境贫寒，视艺术的学习为其养家糊口的饭碗。我由此而嗟叹不已，感叹同一道路上的两种不同的命运。但究竟孰优孰劣？我作为一个城市艺术者的代表，竟然此时此刻与他们碰撞在一起，而且还是向他们学习，为何？我原本有些惋惜，认为他们还可以接受我们这些城市人所理解的更好、更高的教育，但后来我觉得他们接受的这种教育与学习方式对他们不就意味着更好、更高吗？换了一种生活方式，未必就代表命运的垂青。生活是多样的，但人生的目的就只有一个，那就是追求幸福。虽然我与他们在某些境遇上截然迥异，但却都是为生活而生活，在本质上没有什么不同。想到了这些我便释然了，又阔步走进了教室。

传统与现代共生的鼓吹乐

2006年正月三十，做完了对乐班仪式活动的最后一次记录，我要返回学校了，可是乐班依然还是明天三周年、后天庙会、大后天婚礼……这样的仪式天天都在鲁西南这片土地上上演着。对于我这个一直深埋于象牙塔、看惯了学院里所谓的传统音乐、习惯了都市的繁华与浮躁的人来说，我真的震惊在这片土地上所见到的礼俗与音乐：我震惊这个地区的一个丧礼要举行若干次才能表示对传统的尊重、对祖辈的孝敬，每个人行礼近百次才能显示其虔诚。我难忘本文所记载的丧葬仪式是在一个家徒四壁，院墙是用玉米秸搭起的院落中举行的，主家只为向世人昭示其孝道；我震惊于鼓吹乐在当地人们心中的位置及人们对鼓吹乐的热爱程度。每逢丧礼必须要请鼓乐班，这已经成为当地人们的一条不成文的规矩，破坏了规矩就是违背了祖训、背离了传统。鼓吹乐、鼓乐班已成为鲁西南地区文化、生活中一个不可或缺的组成部分。我们在许多场合中见到当乐班不在，或闲暇时，仍有录音机通过扩音器播放着人们爱听的戏曲与流行歌曲，我们顿感疑惑：举办仪式时仅用录音机放不好吗？既省钱又新潮。但人们说那样做会受到众人的鄙夷，依然要有鼓乐班的参与。由此看来，音乐已经不是作为一种音乐而存在，而是成为一种符号、一种象征。

“礼非乐不行，乐非礼不举”在当代亦是如此。

中国音乐与“礼俗”之间的密切关系，造就了中国传统文化所特有的“礼乐”之制。此制度相传自周公“制礼作乐”以来，虽然历经了两千多年的发展，却至今不衰。从某种意义上说，各种各样的礼俗，正是中国传统音乐赖以生存和发展的载体与依托，由此我们也可以认为中国传统音乐中的任何一个乐种反映到文化层面上，其中都蕴涵了礼俗的功能。因此我们将中国音乐放置到各种礼俗中去观察、研究，似乎更能揭示其中所蕴涵的深层文化内涵。

由此我想，鼓吹乐为什么会在这片田野大地上繁衍昌盛这么多年？——正是礼俗承载，才得以世世代代传承。尽管传承是个动态的过程，但礼俗的积淀与其静态的特点，使得传统在变与不变中延续。

“文革”时，破除封建迷信，礼俗曾被戴上封建迷信的高帽而被世人避之惟恐不及，如今又逐渐被社会、人们所接受。正是对传统的尊重，令传统得以回归，才有了现在如此的繁荣景象，才有这么多的班社、这么多的需求。这种非主流文化的传统在与都市、专业院校、专业音乐教育体系有着极大反差的碰撞与共生中，正生生不息地延续着。

（原载于《中国音乐学》2016年第3期、《中央音乐学院学报》2016年第4期）

还愿仪式音乐研究

——以河南宜阳为例

林乐飞[1]

一、愿·许愿·还愿

（一）愿

愿，是民间信仰的基本动力和表现形式之一，是人类特有的一种心理行为方式，是人们对未知的、不可预测的人生与生活的一种期盼和向往。具化到现实生活，有学者认为："一种是人希望避免的事物，如灾病、鬼魅、不育、凶兆等；一种是人希望得到的东西，如财、喜、长寿、平安等……希望避免的和希望得到的，都在人的心中织成了某种'情绪'，这情绪就是'愿'。"[2] 参照论者的观点，可以说，"愿"就是一种情绪状态。从性质上而言，"愿"可见两个倾向：一是避祸，一是求福。

原始先民在对超自然力的崇拜和灵魂不死说的信仰基础上，形成了"万物有灵观"。有感于世间万物有灵，先民们产生了期盼获得温饱生活的"愿"。人类对"万物有灵"的认识和"超自然力崇拜"及其他神灵崇拜在后世逐渐融合、发展，于是创造了各司其职的神仙体系。到后来，这些宗教神灵信仰逐渐分支，有的经过人为雕琢研发，上升发展为后世的体系化宗教；有的继续自由随民意发展，逐渐下沉到民间，积淀成为民间信仰。社会在向文明迈进的同时，人类的思维和愿望也在不断发生变化和提升，原始社会由先民们期盼获得温饱的"愿"，逐渐发展到后世人们对各种各样生活的祈求和人生际遇期盼的"愿"。

---

① 林乐飞，女，1980年生，中国艺术研究院2004级硕士毕业生。

② 张玉龙：《生命·仪式·文化》，王恒富主编《傩·傩戏·傩文化》，北京：文化艺术出版社，1989年，第241页。

那么毫无疑问，人是“愿”这一行为方式依附产生和实施的主体要素，离了人，“愿”也不复存在。从程度和范围方面来看，“愿”不外乎两种：1. 靠人们自身努力可以实现的；2. 靠人们自身努力仍无法预测的。然而，具体到个人，“愿”的种类就多不胜数了，因为生活在这世上的人，心中或多或少或大或小都会存在一定的愿望，不管这个“愿”是否切合自己的实际，是否能够实现，但心中的这份期盼和向往却是情不自禁、无法抹去的。在此，我们不去讨论人们所怀有的“愿”是崇高、伟大、美好的，抑或是卑微、渺小、丑陋的，我们关注的是“愿”存在本身对人心理和生活中行为方式的影响。

（二）许愿、还愿

心中有了“愿”的存在，按照事物发展规律和人的本性，下一步自然是期待愿望能够得以实现。“愿”的实现过程，一般而言，分两个层次来完成：第一，是“许愿”；第二，是“还愿”。这两个步骤表现在“愿”的行为实施中，实际上构成前因后果的因果关系。

如前所述，有的“愿”，是在人们经过主观性努力后可以实现的，比如考学、找工作、出国等；而有的则是人们根本无法预测，即使做了很大努力仍无能为力，需要借助外力来辅助的，比如遇到所谓的“天灾人祸”，甚至当生存受到威胁时，需要“运气、机遇”等外力加以辅助。前者经过人的主观性努力，愿望能够实现，自然皆大欢喜；然对于人力无法预测的但又是最关切人生的后者来说该怎么办？人类的想象力是无穷尽的，尤其是对未知世界的一切，当人们不能理解和驾驭自然力量以及社会力量时，这些力量便以人格化的虚幻方式反映在人们头脑中，这一人格化的虚幻反映就是神灵观念的产生。既然在人们心中有无所不能的神的存在，当遇到这种无法预测的关切自身命运的愿望时，自然而然，民众功利性的信仰目的，会使人们毫不犹豫地向所信仰的神来祈求，希望依赖神灵庇护，使自己的愿望得以实现。

因此，许愿是民间信仰中民众向神灵祈求时，对信仰神许下的诺言，是求神的最重要内容之一。

日常生活中，人们烧香拜佛求神，不是为了泛泛祈求平安，更多的是目的性明确的祈愿。比如生育、久病求愈、求子等。人的创造性决定并影响着被创造物的属

性。一旦遇到需要向神祈求的事情，人们难免会以人心度神性，认为凡是好的、人类喜欢享用的东西，神必定也会欣然享用，并想当然地以此受享的东西与神进行交换，以求达成愿望的实现。这，便是向神许愿。

还愿，是继许愿之后的依诺偿还行为，是指人们由于生活危机（贫困、疾病、危险等）或遇到灾害，或期望自己达到更高的要求（发财、长寿、加官进爵等）时，向自己信奉的神灵祈祷、许下愿望和灵验后对神灵的酬谢方式，待愿望实现，便依诺还愿。许愿、还愿严格说是一种前因后果的关系，有许才有还。一般而言，许愿者在愿望实现之后，若深信（通常是对神护佑灵验的深信不疑）那是凭藉神的力量所造成的结果，那么必然还有一个极其重要的行为，即还愿——许愿者必须实现他在许愿时向神灵所做出的种种承诺，以作酬谢。俗话说："人在地上做，神在天上看。"通常，在哪里许愿，就要在哪里还愿，信什么许什么，实现后就要还什么，这已成为民间的一种约定俗成。

"迷信求神保佑的人，实践对神许下的报酬。"这是笔者在所有看到过的词典中，对"还愿"词条的普遍解释。迷信乎？民俗乎？随着科技和社会人文发展，学界甚至包括普通民众对"迷信"一词都有了新的不同程度的认识。还愿，作为民间信仰下的一种自律行为，由许愿而生。我们知道，信仰就其功能而言，是"为人类在无限的空间和永恒的时间中建构精神家园，在茫茫的社会生活中为人们确定行为规范和价值尺度，在盲目的人生中为人们指示目的和归宿。建立信仰，就是确立世界观、价值观、人生观，确定生活的目的和意义，藉此排除围绕人生的无知、怀疑、虚无和绝望，得到知识、价值、理想和希望的慰藉，满怀信心地活下去"。[①] 因此，对与宗教信仰有关的活动不能一概而论为"迷信"，俗话说：信神如神在。退一步说，迷信与否，也只是反映了人们对美好生活的一种向往和期盼。许愿、还愿行为作为几千年的文化积淀一直传承至今，作为一种文化现象，它实际上是处于困境中的人们在行走人生道路时为自己求得的一种精神慰藉。

"愿"的本质是禳灾祈福。无论许愿、还愿，都属于禳灾祈福的范畴，是禳灾祈福的心理在作用。还愿作为"愿"实施的最后一项程序，则以酬神、媚神为手

① 中国宗教学会秘书处编：《中国宗教学》第一辑，北京：宗教文化出版社，2003年，第115页。

段，通过艺人的歌舞娱神，达到祈福禳灾的目的。比较正式、庄重的还愿，愿者除了向神献上所许之物，一般还要请乐人或歌或舞来酬神娱神，这在历代有关祭祀的不少正史中都有记载。

鉴于许愿、还愿行为在历史上长久地存在，笔者拟从历时和共时着手，将其粗分为两种行为进行论述，即群体性行为和个体性行为。

1. 群体性行为

中国历来有许愿、还愿的习俗。许愿、还愿在传统社会，几乎可以说是全民性的行为，上自帝王将相，下至平民百姓，或求永保江山社稷，或求官运亨通，或求经商发财，或求风调雨顺、五谷丰登，或求禳灾祈福……都曾作为愿者主体不止一次地经历过的行为。

(1) 历史文献记载

从文献记载看，许愿、还愿最早源头可追溯至社祭及相关的社火中的祭祀行为。社，源于土地崇拜，是农耕社会的产物，“社者，土地之主。土地广博不可遍敬，故封土以为社，而祀之报功也。”（《风俗通义·祀典》）由此，土是立社之本，得到帝王社坛之土即获取了帝王的封地，“社”便具有了国家、疆域、权力的意义。社祭是一国之大事，上至天子下至百姓都要祭拜。社祭有固定的日期，称“社日”，祭祀田祖分春祈和秋报，前者祈求田地丰收，是为许愿；后者为报社之厚天载物之恩，即还愿。而春祈秋报，实质上就是许愿、还愿。

封建农耕社会，天地社祭之祀是深受统治者重视的国家头等大事，从天子、官吏到黎民百姓都对迎神敬神的祭祀活动怀着一种崇敬的心理，所谓“国之大事，在祀与戎”。《礼记·王制》云：“丧，三年不祭，唯祭天地社稷，为越紼而行事。”可知，即使遇有大丧之年，社祭之祀也是丝毫不敢废辍的。祭社的仪式庄严而隆重，在祭之日，天子、诸侯要在鼓乐齐鸣、载歌载舞的仪式中亲自向神灵致祭，献上牺牲、舞乐等，是谓“教拔舞，帅而舞社稷之祭祀”（《周礼·地官·舞师》）。

作为祭祀之重的社祭，早期在民间普通百姓，则是以农村基层组织里社为单位来进行的，为的是祈求农业丰收。届时，也是歌舞献牲，民众在共同的春祈秋报活动中，集体欢庆，社日似乎成了民间的吉庆节日。河北《蔚县志》有载：

当春祈秋报日，里社率备牲礼祀神，召优人作乐娱之。随各邀亲识来观，大小骈集。竣事，会中人依次叙座，享馂余。鼓笙吹阗，必醉饱乃止。①

社祭为的什么？为什么上自朝廷下至百姓都视之为重中之重？简言之，农耕社会，土地乃国人生存之本。社作为土地之主，自当祀之。朝廷祀之，为的求社神保佑国泰民安，人民富足，国家长治久安；百姓祀之，为的求神保佑土地丰腴、田产丰收、生活安康。由此，许愿、还愿自然成为社祭之祀的重要目的。社祭活动从周朝到明清始终以各种方式存在，也间接表明许愿、还愿行为的一直存在，《周礼·地官·鼓人》有“以雷鼓鼓神祀，以灵鼓鼓社祭”的记载。周代天子到平民的耕籍劝农仪式也是祈求农业丰收的许愿性行为，文献记载有天子“春籍田而祈社稷也”；又“自古圣帝哲王，莫不敬恭明祀，增致福祥，故必躬郊庙之礼，亲籍田之勤，以先群萌，率劝农功。”② 莫不是藉社祭许愿、还愿，以求达到国强民富的目的。

社祭与社火经过后世的流传衍变，逐渐同历史上作为国礼，晚唐以后向市井民俗发展的驱傩仪礼合流，明清时期，又与其他宗教祭祀活动融合，其结果是形成规模浩大、内涵丰富的迎神赛社活动。

许愿本是人与神之间的个体性交易，人只需向神许诺一定的财物，便会得到相应的回报。而每年在会首组织带领下举行的迎神赛会，则成为集体性的还愿行为，人们举行仪式的同时，神明的力量得到了认同和肯定。

通过这种活动，民众一方面祈求上苍神灵保佑来年生活生产——许愿；另一方面，一年的辛苦劳作、丰收过后，民众借此来报答神恩并庆祝——还愿，酬神娱神的同时娱乐自己。例如山西上党地区的迎神赛社，整个祭祀仪式的目的都很明确，就是要祈求众神“济民生之疾苦，润稼穑之艰辛，愿神保佑年年风调雨顺。诸虫不作，飞蝗不生。田产万倍，五谷收成。家家乐业，户户康宁”。活动中还杂糅有祈求保佑子孙繁衍、人寿绵长、国家太平等内容。③

---

① ［清］乾隆四年刻本：《蔚县志》卷三一《信仰民俗》，《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，北京：图书馆出版社，1997年，第143页。

② ［南朝宋］范晔：《后汉书》卷六一《左周黄列传》第五十一《黄琼》，北京：中华书局，2012年，第2034页。

③ 白秀芹：《迎神赛社与民间演剧》，中国艺术研究院2004届博士学位论文，第14页。

由此可见，迎神赛社实际上是为历史上许愿、还愿行为在当今民间社会的主要承继载体。历史不断演进，明清时期，各地的迎神赛社活动大多又与商业活动相连，表现为规模浩大的兼具物资交流和求神拜佛两种功能的庙会上，一直发展延续至今。

（2）当下民间地方庙会

图 1：庙会谢雨戏（项阳摄）

庙会在当下又称“文化庙会”，通常于春、秋两季举行，由当地管事的会首组织，属官方认可的民间自发组织的民俗活动，属于集体性行为。其功能，除方便人们求神拜佛，另一主要目的还为的是发展贸易、互通有无，这种商业功能使得庙会的凝聚整合力大大超出了以往的迎神赛社。尽管沾染了浓厚的商业气息，但其求神拜佛的根本目的未曾改变，故仍可看作是迎神赛社活动在后世商业社会的发展和延续，只是随农耕社会人们生活需要，参进了农贸物资方面的交流活动。春天意味着生长，秋天意味着收获，农耕社会的民众对春、秋两季都怀有特殊的感情，便寄托在每年举行的春祈秋报活动——庙会上，也是为春许秋还。

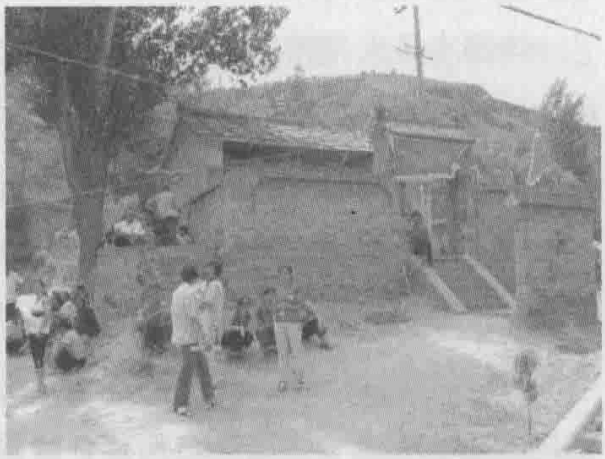


图 2：戏台对面庙门（项阳摄）

尤其当某些地区因久旱不雨，影响到农作物生长时，人们更会借庙会之际，由会首带领信众集体祈雨，愿神灵眷顾普降甘霖，润泽一方百姓生灵。待愿望实现，唱谢雨戏等来酬神娱神。

2. 个体性行为

需要说明的是，群体性和个体性行为很多时候存在交叉进行现象。

当祭祀被历朝历代看作是关乎国运兴衰的头等大事时，社会的每一个成员都把

宗教祭祀看作是日常生活中不可缺少的一部分。天子每年要亲自祭拜天地等关乎江山社稷的神灵，每年还要派人对列入国家祀典的神灵致祭；地方官员往往把敬神事鬼活动作为自己为政一方的重要手段；普通百姓则无论大小事更是每每祭拜神灵以求福佑……

图 3：庙会各怀愿心的信众

仍以庙会为例。老百姓赶庙会，多是为了去许愿、还愿之类的事。每逢庙会，最常见的便是善男信女们进香许愿、还愿的场景。许愿的或者是希望来年更好，或希望神佛显灵消灾去难等；还愿的则多是心想事成前来酬还。

图 4：庙中悬挂的得子还愿匾

传统观念中，人们普遍认为鼓乐歌舞是沟通人神两界的重要手段。故而，庙会期间，一般会首都要请戏班唱大戏，戏台多搭在寺庙正对面，是为敬谢神灵一年来对这一方百姓的护佑，酬神的同时也娱乐了大众。于是，在鼓声铿锵、乐音悠扬的欢快、祥和气氛中，迎来送往前来许愿还愿的民众——这些经历了一年的奔波劳苦、风雨坎坷的大众，当酬谢神佛去岁保佑的同时，也要为来年的美好愿望再次祈福。但庙会开始之初，通常先要由会首/组织者带领戏班演员到庙前唱戏敬神；之后仍由会首率领众信徒敬拜庙神祈佑一方风调雨顺、人寿年丰等，向信仰神诉诸美好愿望——以上是为群体性行为；然后才是信徒们自己的自由参拜——个体性行为。

实际上，除了封建社会由皇亲贵族和官方，及承继至今的迎神赛社和由庙会会首组织的群体性行为外，具体到普通百姓日常生活，许愿——还愿更多的是属于个体性自发行为。历史衍变发展至今，“愿”行为实施场合除了平常在信众个人家里，最为集中的是在每年一次或几次的该区域范围内的庙会上。

图 5：庙会庙门前的大铜器

受农耕文化生活中传宗接代和礼文化中孝道等传统影响，在“愿”的个体性行为中，有为他人所求、为家族所求和为自己所求等。具体到当下的“愿”，与生活密切相关的如求育的、求子的、久病求愈的、求学的、求工作的、求财的等，对老百姓而言，事无大小皆关键，只要与人相关的一切事物，存有这份心愿，除了自身努力外，还会求拜神佛护佑。于是许愿——还愿，如此，有了盼头的生活似获得了一层精神上的保障，倍添奋斗的信心。

（三）还愿仪式程序介绍及所涉音乐

芸芸众生实际生活的需要，使社会发展至今，仍普遍存在许愿、还愿的习俗。但因各地域文化、风俗习惯等的不同，许愿、还愿的称呼和具体实施仪式活动也存在一定的差异性。虽如此，长久以来受传统文化和制度的影响（到后来逐渐形成为民俗），表现在还愿仪式上，还是有不少共性存在的。除还愿前——许愿外，一般不外乎三个步骤，即请神（迎神）——谢神（酬神）——送神。但凡隆重举行的仪式，其实施的细节虽会有不同，但无一例外是以音乐、舞蹈等艺术形式作为沟通人神之间的媒介，并用以敬神、酬神、娱神甚至娱人。本论题以笔者在河南洛阳周边的实际调查所获第一手材料为主，故行文围绕该区域范围内进行。

1. 还愿前——许愿

一切事物的发生、发展皆有个前因后果，还愿也不例外。还愿是因之前有许愿，许愿是还愿的因，还愿则是许愿落实后的果。

许愿的起因各种各样。有为江山社稷稳固的，有为高官厚禄的，有为考取功名

的；有为风调雨顺的，有为禳灾祈福的，有为除病祛疫的，有为经商求财的；有久婚不育为求孕的，有为延续香火求子的，甚至有为家中牲畜顺产的……

传统农耕社会，帝王相信天降大任、天命所授，老百姓则要靠天吃饭，事无巨细，均与至高无上的“天”（神界泛指，民间百姓俗称为“老天爷”）有关，遇事求天许愿成为人们生活习惯的一部分。

许愿有一定目的性。比如经商的，许一年内（时限）做生意挣到多少钱（目标），目的达到，年底还愿。这里，许愿者可根据自己实际情况，许下心中所盼愿望实现的时间、达到的目标等，属于个人心理活动范围。也有的很随意，遇到心中有事见庙便可许愿，许愿望若实现怎么怎么样，物质上可许给神重塑金身、许钱（数目不等，有钱的成百上千，穷家的百八十都有）、许刀头（指肉）献贡（指馒头）、许芝麻银钱（指香、箔、纸洋——纸叠的银钱）等；精神上有许说书（指河洛大鼓，三场或一场视主家情况随意，属口愿儿）、许唱戏（指剧团的大戏，河洛大鼓书在民间又称小戏。请大戏花费昂贵，平常百姓一般请不起，但为表诚心，他们多愿请称为小戏的河洛大鼓书。对他们而言，大小总是“戏”）等。许愿不成不还，可再许。

许愿可在家里也可在庙会。近似于社会上借贷双方须有保人一样，庙会许愿通常要有保人。比如俩人同去庙里，一人许愿一人作保，待愿成须还。还愿时保人必在场。有的许愿者愿成后或各种原因未行还愿，出于心理作用，若保人家出事则以为是神来找惩，便会催促许愿者还愿保平安。

许愿也有请书的，这种情况多发生在庙会上。一般是趁他人还愿时，顺便请艺人代为向神说出心愿，以表虔诚敬意。在他们看来，神跟人一样，也准爱听美妙的声音和好听的话。于是由艺人现场编句，用央求的词句边说边唱给神听，希望博得神的欢心，使愿望更加灵验。在艺人看来，实际上是代表主家诉说，使主家获得一种心理上的满足。另有一种许愿者，认为自己不能言善道，便请附近相熟、烧香好的人，来替自己向神说出心愿，宜阳一带俗称“愿央儿”。但实际上，许愿属个人隐私行为，长久以来的秘而不宣心理，使人们避讳把许愿行为向他人张扬，或是恐愿望不成惹人笑话，或是怕说出来的话不灵验等，所以不会因许愿而专门去请书。

对老百姓而言，凡许必还，否则以后家中若出事，必会以为是神对自己不守信

用的惩罚。人们拿人心度神性，实用功利性心理犹如民间常言的“有借有还，再借不难”，为求神以后继续福佑，必然许到还到，其间的衡量尺度就是这种对神的虔诚膜拜外衣之下的信用。

古人已不可考。笔者在采访中，问及现在人们是否真的相信许愿的灵验性，回答是“心诚则灵”，但更多承认的是精神支柱，认为是一种心灵寄托，主要还是靠自己奋斗。人生际遇的变化无穷，对未来生活的不可捉摸，使人们更愿意相信，有了神的保佑，付出的努力必会有所回报，于是与命运相抗争的勇气倍增，真正起了振奋精神、增强信心的作用。

2. 还愿

还愿，表示许愿落实，属大事喜事。为了体现神的灵验性，也为了向人们展示神对自己的照顾，证明自己的向神之心得到回报，更为了向神昭示自己的一片虔诚和知恩必报，并求继续福佑，主家很乐意让人们同自己一起分享这份喜悦，于是便依据愿情大小做出不同程度的还愿仪式。

图 6：庙会上的信众和艺人（李卫摄）

还愿是承接许愿的果，自然因何许而因何还，并且在哪儿许在哪儿还，许什么还什么。在洛阳的周边乡村中，目前较多是为考学还愿。这与历来该地的经济形态基本上是传统的农耕经济有关，传统的光宗耀祖心理在人们心中仍然占据重要位置。于他们而言，考学如同古时的科考，对于农家子弟来说，跳出农门最光明的途径便是考上理想的大学，唯如此才能摆脱祖辈为农的艰辛生活，因而考学对农民的孩子来说是一次改变人生命运的重大转折。除了农家孩子自身努力，他们没有其他

能力来给予实际帮助，只有求助于无所不能的神来加大对孩子的福佑，于是许愿、还愿。

同举行许愿、还愿仪式的场合一样，除了在主家家里，还有庙会。民间习俗，庙会须有文艺助兴。在当地，有的村小庙小请不起大戏，便请几天河洛大鼓书。艺人被请来庙会上说书，中间插空前来还愿（许愿时有许说书的人家）的人说“还愿书”。有的人之前并没许愿，但也会临时请艺人在神前说，为表敬神之心，并顺便再求神保佑家人一切平安等。有人家许愿灵验前来还愿时，还给神挂灯笼，以显神威。

本着在哪儿许在哪儿还的原则，还愿仪式基本实施程序如下所示。

主家前期准备工作：

（1）主家定好还愿日子，准备还愿所用物什；

（2）请书（有许情况下）——主家亲自或托人提前几天向河洛大鼓艺人订书，并谈好书目、书价、上事艺人人数；艺人则打听好主家基本情况及禁忌；

（3）还愿当日，主家请人（注：通常为相熟的民间俗称“会烧香”者——神婆①）代为安排具体还愿事宜，负责安排供食、焚香请神、敬神、代主家致谢祈福、送神等，相当于主持。

还愿仪式程序：

（1）供食摆放好，神婆上香请神，代主家说出还愿缘由；

（2）艺人正立于神案前，说“还愿书”（与神沾边的书均可，择三小段说，又称“说三出”，民间俗信：神三鬼四）——安神位敬神；

（3）待河洛大鼓艺人说完“还愿书”，神婆再次上香、烧黄表纸敬神、伴唱经调，表示主家已依诺还愿，向神致谢，并替主家再次向神邀福佑。至此，神案前活动告一段落；

（4）敬完神后，在主家院子或门外空旷场地，艺人面向主家及乡邻说河洛大鼓书，表达主家喜悦及对乡邻的感谢（主家请书时，不管许几场，实际上不包括愿书这三小段书在内，许的几场大书是指专门说给人听的）。依据主家许书场次和时

① 神婆是笔者根据其所从事的事情暂定的称呼。实际上，因“文革”时破除一切封建迷信影响，这种称呼在其本人看来似乎带有某种贬义，也是曾经被禁止的心理反应。实际上村民对她们按辈分称呼。

间长短，一般说长篇或中篇故事书，只要不犯主家某些特殊忌讳，内容不限。

（5）说罢几天“还愿书”后送神。一般夜里送神，内容同请神，仍然“说三出”，但说书速度加快。用艺人话说，快点送走了事，没什么严格要求。

之后，主家在安置神案的正屋门前烧掉所许银钱，便算交给神灵。至此，整个还愿仪式结束。

音乐作为一种特殊的语言形式，被认为是可以沟通人与鬼神之间的桥梁和纽带，因此被赋予了更深一层的内涵，乐之神圣油然而生①。这也正是人们还愿为什么不自己还，而要专门请艺人用说唱奏乐来代为还之的根本原因所在！音乐在其中所挥发的事神、娱神、娱人的实用功能性，决定了表演音乐的艺人在还愿仪式中的存在价值！

古时侯，人们托福必奉神，奉神必以歌舞戏乐酬神。经常发生在民众生活中的还愿仪式自然因袭了这一传统。但具体到还愿仪式中所用音乐，各地的差异性较大。在河南，用于还愿的音乐形式有多种。目前，从笔者所见文献记载和实际考察到的共6种，见于文献记载的有3种，分别是“念经舞”“还愿书”“还愿戏”；笔者在河南宜阳考察到的有4种，分别是神婆的经调、河洛大鼓“还愿书”、鼓吹乐和戏曲。

二、还愿的类型考察

（一）河南洛阳的还愿类型

河南，古中原之地，人们惯称“中州”，东、西、南、北、中，中者“宅天下之中”也，是华夏文明的摇篮和发祥地。洛阳属河南省直辖市，位于河南省西部黄河中游两岸，地处中原，有“天下之中”“九州腹地”之称。从夏朝起，先后有商、西周、东周、东汉、曹魏、西晋、北魏、隋、武周、后梁、后唐、后晋等王朝在此建都，城市史有4000余年，素有“九朝古都”之称。

毋庸置疑，以“九朝古都”闻名中外的洛阳，有着深厚的传统文化底蕴。而涵括于其民间信仰下的还愿仪式，也作为历史上的重要文化事项，积淀于洛阳民

① 项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001年，第139页。

间，传承至今。洛阳用于还愿的类型众多，用艺人的话说，自古以来不论皇帝、官府，还是平民百姓，凡事都有许愿——还愿的。用于还愿的类型有祛病、祈雨、祈婚、祈育、祈子、祈财、祈福、祈寿、祈平安、祈功名（今考学）、祈提干等。受传统农业社会生产方式影响，在老百姓而言，对于农耕生活中发挥重要作用的牲畜也怀有特殊感情，猪、牛、驴等在一个农业家庭中可说是财产和生活来源的全部。因此，过去甚至现在乡间仍有很多人家只要牛或驴等牲畜下仔，便请书。比如有人家猪下仔卖完钱，若提前有许愿，则主家会主动给圈神送去（烧）“芝麻银钱”或请书以示谢意；主家之前未曾许愿的，隔壁邻居也会好意起哄要主家请书助兴，认为是家旺畜兴的好事，算请客，主家一般不会拒绝。过去，大人物有钱许大，老百姓没钱许小。现在，有的村官换届为能继续连任，除主观上的努力，也到处许愿；另外，一些政府职员私下为提干许愿的，实同于封建社会人们对功名利禄、加官进爵的追求，只是不同社会形态下称呼产生了变化而已。

（二）河南宜阳的还愿类型考察

宜阳县隶属洛阳市，因故城在宜水之阳，故名宜阳。宜阳夏属豫州，商属雒西，周为召伯旧治，春秋归晋，战国属韩。秦时置县，辖于三川郡，汉承秦置。后魏更名为南渑池，另置甘棠县，晋时两县复并为宜阳，属金门郡，后周废宜阳设熊州，继更名为昌洛县。隋又改称洛水县，增设兴泰、寿安两县，同属河南郡。唐改洛水为福昌县，废兴泰入寿安县，同为河南府，沿袭至金。元并福昌、寿安两县，再称宜阳县，属河南府。明清沿旧制，民国初属河南省河洛道，后改洛阳行署。1947年8月解放，曾以洛河为界，分设宜北、宜南两县，不久复并仍称宜阳，属洛阳地区。1986年，洛阳地区撤销，属洛阳市。

根据笔者实地考察，因属洛阳辖区范围，具体到还愿类型，宜阳县同洛阳基本上大同小异，也是无所不许、无所不还。囿于篇幅，现从笔者考察到的若干还愿仪式类型中择取其一，以供参考。为了更客观、真实地再现当时所遇及笔者本人所思所想，根据时间顺序来描述仪式的进行。

1. 去病还愿类型考察

时间：2005年8月16—17日。

地点：宜阳县莲庄乡草场村阎万欣家。

请“愿书”原因：阎万欣老伴患食道癌，许愿手术成功还愿请书。

表演者：王玉功，男，1947年生，58岁，河洛大鼓艺人，洛阳市宜阳县韩城镇窑上村人，宜阳县文化馆职工。

坠胡伴奏：王炎子，男，1953年生，52岁，洛阳市宜阳县西石村乡人。16岁从事曲艺，也学“说书”（河洛大鼓的俗称），以拉坠胡为主。十几岁时自学考到县曲艺队，现任宜阳县文化局文化市场管理办公室主任，工作之余为艺人王玉功的河洛大鼓坠胡伴奏，兼击梆子（右腿上系一脚蹬梆子，控制节奏用）。经常跟随下乡演出。

观众群及人数：村里的老人妇女居多，远近约一二百人。

河洛大鼓的时间：8月16日10：30—11：00　神前“说三出”。

长篇书目：《包公案·杨秀英告状》15：00—17：50　第一场；20：00—22：15第二场；8月17日　9：00—11：10　第三场。

（1）请书（附主家情况）

头天下午采访王玉功师傅时，正好碰上主家阎万欣来请书，老人许了三场书，要求是8月16日上午在他家神堂前“说三出”①，然后在当天下午、晚上，第二天的上午各说一场，共三场书。笔者当即要求第二天同去。于是约好第二天早上8点整，阎万欣老人来叫着一起出发。第二天如约出行，我们坐上开往莲庄乡的公共汽车不久便开始下雨，到莲庄乡时雨小了很多，老阎的儿子已开着农用小拖拉机在路口等着。小拖拉机没有顶棚，车上淋得很湿，沾满了泥巴，估计是下山时路上溅的。我们在旁边小卖部讨要了几块包装烟酒的硬纸，垫着坐下便开始上山。一路上坡，车也开不快，十几里的路程我们走了一个多小时，路走到近半时雨停，到主家已是上午10：18。

老阎有三个儿子，老大老二都已成婚，来接我们的是老大。我们到时，未见老二，说是去别家借什么东西。老三看起来稍显呆滞，自己在院门外的石头上坐着看热闹，也没人管。看得出，老阎家里并不富裕，老伴儿很瘦。但老人在村里的威望

① “说三出”，就是在神前说给神听的书，实际上就是三个很短的“书帽”，内容都是些谢神保佑祈福之类的，词由艺人们根据主家提供的情况现场自编。现在民间请愿书的很多，因此说的内容都差不多，只关乎到主家的词由艺人现编现唱。它是与敬神仪式相联系的，是仪式中的一个重要步骤。一般在上香敬完神后说。

似乎还不错，为他老伴儿还愿，几十户人口的村庄，来了不少帮忙的村民，窄小的院子因来往人多显得很有些拥挤。我们到时，见院里靠近东厢房的大树旁已经烧了一堆纸。很多人同王玉功师傅打招呼，似乎挺熟悉。有两个老婆婆也要请王师傅给说还愿书，但王师傅说往后两天已有安排，时间来不及，她们的可能要往后推了。另有七八个年龄大些的妇女围成一圈，坐在正屋的门外叠还愿时要烧的纸元宝；靠近大门处支了几口锅，是准备做饭用的，有几个年轻点的妇女在进进出出忙着做饭。

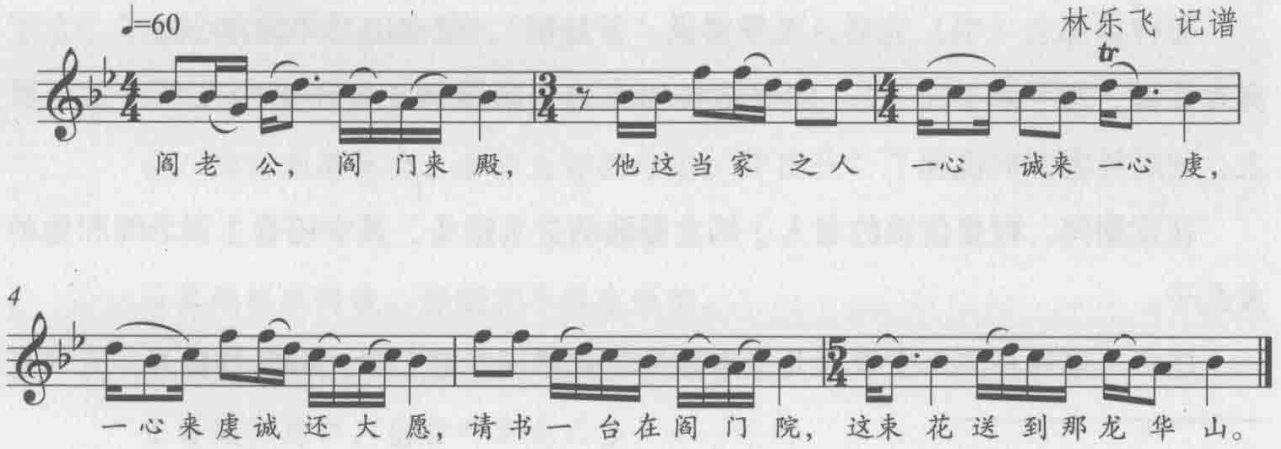
（2）请神及说神书

1）神婆焚香请神

神堂设在正屋的桌子上。墙上贴着一张众菩萨像，神像下边的案桌上右面有一尊陶制的弥勒佛像，左面靠墙放有相框护着的毛主席像。神像前面摆放着苹果、葡萄、小馒头等供品，分别用盘子盛装；供品前、案桌的正中间放着一个小香炉，里面燃着刚点的香；香炉的左边点着一根红色的蜡烛（蜡烛在此至少有两个用途：一是照亮神堂；二是可以当火种，用来点香和烧黄裱纸），直接粘在桌子上。

把我们领进正屋坐下后，就有两个年龄大点的妇女（神婆）进来，一前一后上香，嘴里念念有词，似说似唱，看情形应该就是“请神”了。在她们上香的同时，手中还拿着黄色的纸（她们叫“黄裱纸”）在神案上点燃了烧。现择取《请神经》部分片段如下：

请神经



这里，神婆[1]唱的乃是一种经调，专门用于敬神。此外，这个烧黄裱纸也有说法：敬神者把纸托在手上点燃后，为了让纸向上升起，会不停地用手去往上撩它。为什么要这样呢？问后得知，原来她们认为敬神尤其是有求于神时，烧的黄裱纸若燃起后升得越高，说明神越欢喜，就越灵验；若黄裱纸燃起后是向下落的，没有升高，则说明没请来神（请神不到位，焚香者“心不诚”，神不高兴，是不吉），那么求神的事就不灵验。因此，会接着再烧，直到燃着的黄裱纸高高升起。要纸还不起的话，主家便很惶恐，会认为是自己哪里得罪了神灵，需要请信神好的，会看病，能跟神灵通话的“神公或神婆”（笔者是这样称呼，但他们不是这样叫，因大都是村里熟人，故按辈分称呼）前来家里亲自上香敬神，“问神”主家究竟哪里不周得罪了神灵，并祈求原谅继续保佑该主家。

回到还愿当日。上香、烧纸、念唱三项同时进行，是为“请神”。很显然，神婆在当天的还愿仪式中同河洛大鼓艺人一样，是整个还愿仪式的一个重要组成部分。就笔者随后采访了解到的情况来看，一般由神婆来念经请神，主家是要封给她们一定赏金的，多少不定，主要显示主家的诚意和对神的尊敬。因为对神婆们来说，她们之所以会念经或给村人看病（一般都是人们认为较奇怪的、突发的，或者是经医院长时间诊治，却仍看不好或难下结论的病），这种能力是神赐予的（村民们也如此认为），赏金给她们，间接也就是在另外一个层面上对神的感谢。

2）说神书（敬神）

后边的神婆将要唱完时，王师傅和坠琴师王炎子已在旁边调弦，开始为说“愿书”做准备了。

等神婆都念（唱）完后，王师傅说“开始吧”，便拿出月牙板和小铰子（左手夹月牙板，右手拿小铰子），自己站在门左边，坠琴师王炎子则坐在他左首板凳上，面对神案方向说起了“三出书”。

在这期间，村里信佛的老人、妇女都陆续进来磕头，其中还有主家老阎和他的大儿子。

庄户人家很朴实，主家大儿子来跪拜时竟然还光着上身。虽然是夏天，天气炎

---

① 神婆名叫黄小菊，62岁，该村农民，平常以务农为生，因其有做“神婆”的经历和请神的“灵验性”，顺便给人请神烧香兼看病。

热，可敬神在人们心目中是件很神圣的事情，在此光着脊梁拜神，是不是潜在含有些许对神的不敬呢？抑或是民间信仰所常提到的实用功能性的一个侧面反映？当然，这是笔者自己的感觉和揣摩。随后当问及进来叩头的其他敬神妇女时，她们很宽容地笑着告诉笔者，说农村男人大老粗，不大注意这些个，能进来磕头就不错了。

神前“说三出”约半个小时便告结束。

休息间隙，笔者问王师傅这个“说三出”有没有名字，他说有，刚才说的叫《八仙祝寿》，其他神书还有《韩信算卦》等。特请王师傅把“说三出”的内容念了一遍，记录如下：

年年有个三月三，王母娘要会众八仙。
众八仙来赴蟠桃会，各带法宝立中南。
汉钟离手里拿着芭蕉扇，举扇能把乾坤扇。
吕洞宾身背斩妖剑，斩妖除邪几千年。
曹国舅手里拿着云阳板，漂江过海不费难。
张果老倒骑着毛驴子，那毛驴能拖四架山。
蓝采和手提着毛竹篮，那竹篮一年四季开牡丹。
韩湘子手里拿着玉箫品，句句品的是圣人言。
铁李拐手里拿着火葫芦，那葫芦一年四季冒生烟。
哪架山神土地得罪他，一怒间能烧万重山。
何仙姑手里拿着铁灶篱，那灶篱一年四季开白莲。
哪家龙王得罪她，一怒间能把那海水来捞干。
诸八仙来赴蟠桃会，要给王母把寿添。
一展（瞻）云头三千里，三展云头整九千。
云雾皑皑来好快，都纽宫不远在眼前。
小仙童一剑把宫门闪，众八仙让到洞里边。
王母娘开神口，出言叫声众八仙：
“也不知老身我有什么德能处，劳你们祝寿走一番。”

众八仙四下里，口尊上神你听言：

“都只为你老功劳大，俺年年祝寿三月三。”

说话之间落了座，小仙童忙把酒席端。

摆上仙菜仙果和仙酒，然后又把仙茶端。

众八仙落下座，推杯换盏把酒餐。

这个说喝杯仙酒活万岁，那个说喝杯仙茶活万年。

八仙赴罢蟠桃会，各带法宝回中南。

要得八仙再聚会，到再来年三月三。

这本是小赴蟠桃把神敬，清谈古今把神安。

今一日他们阎门弟子来还愿，虔心虔意来把神参。

敬神不知大贡小，安神不知左右偏。

纵有不周和不敬，你神仙不跟人一般。

自从今天阎门弟子还罢愿，祖师爷你要保佑着主家老少得平安。

一保佑风调雨又顺，二保佑五谷杂粮打满圈，

三保佑牲畜多旺盛，四保佑生意买卖发财源，

五保佑阎门弟子传得年年好，

六保佑阎家大大小老老少一年四季那身体得平安。

自从今天他还罢愿，对神的敬意一片心意都发完。

咱慢慢弦子停鼓板，到在下午你再把心欢！

唱完这些，根据主家之前提示的情况，艺人还要现编现唱说一个“封底语”，大意是告知诸位神灵，主家今日依诺还愿，感谢神灵眷顾，祈愿以后继续福佑主家老小等。

据王师傅讲，这段为神所说的书，在庙会还愿时也同样适用。也就是说，主词大致是一样的，只前后的缘由表述由艺人根据不同主家的不同情况，现场编唱，且现编出的语言必须跟前边的唱词合辙押韵，即兴性很强。如此，则要求艺人必须具备多年实践演唱的经验积累，否则是拿不下来的。

笔者问王师傅接下来的三场大书是什么类型的？有否特定的要求和限制？他说

没有，接下来的书很自由，说什么都行，因为主要是给街坊邻居们听的。艺人可自己选定书目，也可由主家或观众来点。通常情况，主家不点，由村民们点自己爱听的段子或书目，图个大家高兴，这也是主家答谢村民前来助兴帮忙的一个方式。

三场大书安排在8月16日下午、晚上至17日上午三个时段，由艺人王师傅自己选定书目，说的是长篇书《包公案·杨秀英告状》中的一段故事。这三场大书是要酬谢乡邻，所以场地安排在主家大门外左侧的山墙边，如此则门前的那片空地便是乡邻们听书的观众席。大门外的书场布置简单，一张老旧的八仙桌上铺了条七八成新的绿色床单便算是“书桌”。桌面上放着艺人说书时需用的道具（鼓、话筒、艺人自带小音响设备等），周围摆放了两三个凳子，供艺人伴奏和休息用。书场斜对面的平房顶上放着主家从村大队借来的扩音喇叭。开场之前，艺人先放了一段著名河洛大鼓艺人段界平的《刘秀喝麦仁》，聚拢并等待观众[1]陆续到场。下午3点钟开场。只见王师傅结合运用【引腔】【起腔·送腔】【二八板】【凤凰三点头】【飞板】【五字垛】【散板】【叹腔】【叹腔头】【顿子口】等多种板式，说唱相间，时而诙谐滑稽，时而抽泣哽咽，时而娓娓道来，时而高亢激越，引得在座者一会儿捧腹大笑，一会儿跟着抹泪……真是一个说得兴起，一个听得入迷，好不精彩！

图7：开场前观众

图8：说唱中的艺人

① 这个季节正是给地里的玉米等庄稼除草的时候，所以青壮年除了来给主家帮忙的，其余的都要下地干活，故而听众以老年人居多，几个小孩在旁边嬉戏玩耍。

图 9：入迷的听众

图 10：说唱中的艺人

3）谢神送神

第二天上午，等第三场书说完，同样是村里前一天给主家请神时来的神婆，先是焚香在主家神案前唱念一番，大意是代主家向神表示感谢，并告诉神已依诺还愿。接着，在她们带领下，主家及村里笃信神灵的老人们（自愿），把前一天叠的那些元宝纸钱齐集到大门口烧掉——酬谢神的银钱。最后，由主家的长子提一挂大鞭在门前点燃放了——恭送神离去。至此，为他母亲的还愿仪式算是正式结束。

中午吃完饭，送我们走时，主家往艺人王玉功师傅手里塞了个红包。出来后，笔者问王师傅红包里是否说书的报酬，他说是的，按照之前请书时谈好的价，主家给了 200 元钱。王师傅说，用红纸包酬金是乡里人的习惯，直接拿钱给艺人，可能觉得太赤裸裸了，用红纸包着面子上好看。

随后几次对宜阳河洛大鼓艺人王玉功师傅进行回访时，王师傅告诉我，送神时，一般不再请艺人说书，主家只把要还的东西（许愿时承诺）交上（金箔纸钱等在神前烧化），然后在神堂前放一大挂鞭炮或“回响炮”即可，算是把神送走了。整个还愿过程也到此结束。后来，笔者在采访偃师艺人耿文信时，耿师傅告诉笔者，在偃师一带还愿，送神时也说书，一般在夜里进行，内容同请神，仍然是“说三出”，可重复请神时的段子，但说书速度加快。用艺人的话说，反正夜里没人听，随便说说，快点送走了事，没什么严格要求。之后，主家在安置神案的正屋门前烧掉许诺的银钱等，便算交给了神灵，还罢了愿。至此，整个还愿仪式结束。

另外，笔者在考察中看到，庙会在今天仍有很多还愿行为，并且是先以集体参

拜的方式进行，之后才是信众们个人的表愿行为。以笔者多次考察的在该地区一个被列为文物保护单位的城隍庙里举行的庙会为例：此庙位于一个乡镇上，定期于每年的农历七月十五举办，在当地信众群中影响颇大。每逢庙会，不但很多本地信众前来进香，外地县市也有不少慕名而来的香客。庙会当日，除了有本地会首组织的秧歌队、铜器社、戏曲演员、河洛大鼓艺人等在庙院、庙门前或庙内演出外，不时还有外地香首组织的信众成群结队头顶十几丈长的桥布，手托各式供品前来进献。如此种种进香参拜的行为，无疑是在庙会会首的组织下，为信众们搭建了一个共同许愿还愿、继而求佑的平台，融合了群体性和个体性两种行为。在会首统一组织下，信众们首先集体代表一方水土向福佑了一年的信仰神表示酬谢并还愿，之后的时段，则留给抱着各样心思前来参拜的信众们向信仰神表露心愿。

图 11：各表心愿的信众

图 12：庙会上的秧歌队 1

图 13：庙会上的秧歌队 2

图 14：庙会上面对庙门唱戏的演员

（四）还愿仪式考察类型简析

本文所附录的是祛病还愿仪式。主家用到的乐有两种，一种是神婆的经调，一种是河洛大鼓艺人的“还愿书”。

仪式中的阎姓主家虽然家境清贫，但对此次还愿却非常重视，甚至可以用隆重来形容。还愿前，主家专门围绕还愿事宜做了一系列的筹备活动，比如杀猪，置办供食和香烟纸钱，通知亲戚乡邻朋友，请神婆和河洛大鼓艺人等，这些都是主家为了还愿专门去做的。在农村，只有在过红白大事的时候，主家才杀猪或宰羊地大操大办。这里，主家显然是把还愿作为一项关乎全家的大事来操办，并且整个还愿仪式过程中，主家全家老少皆出动和参与，随时为还愿需要待命。

仪式中，来给阎姓主家帮忙的除了乡邻朋友，还有很多本村同信仰的妇女。乡邻朋友们都散落在主家院子里或大门外，看需要帮什么忙，他们处于仪式的外围部分；当主家在室内举行还愿仪式时，那些跟主家同信仰的村妇们，正虔诚地聚于门外等候叩拜，并主动围在一起帮主家叠些将要用于仪式结尾时焚烧给神灵的金箔纸钱，处于密切相关仪式的层面。在河洛大鼓艺人说完“还愿书”，她们被招呼进来磕头时，甚至可以说她们是加重主家还愿仪式神圣性的一部分，是仪式的群体参与者。

整个仪式进行中，主家始终虔诚地待在仪式现场，为主家焚香请神的两个神婆一前一后上香请神唱经，态度甚为恭敬专注；河洛大鼓艺人在神婆唱经请神时，面对神位，端坐于仪式室内现场。待神婆唱经请神将要告一段落时，演唱艺人已提前起身肃立，伴奏艺人也自发地在一边开始调弦试音，准备说唱河洛大鼓敬神段——“还愿书”了。整个仪式现场都较庄重、严肃，仪式进行得紧凑、严谨。

三、还愿仪式中的人与音乐

（一）仪式与礼、乐的关系

礼，是我国古代的社会行为规范、仪式的总称。仪式，作为礼的一部分，是人类历史长河中最古老、最普遍的一种社会文化现象。

中国自古重礼节的制度和风俗，源自先秦以来的礼乐文化传统。而礼乐文化从

发生、发展到成熟，在经历了各个历史阶段后，均形成了各自不同的文化特征：

> 从远古到商代末期形成的礼乐风俗是以原始宗教为特征的巫术文化；西周时期的礼乐制度是以周族政治利益为基础的治国之道；春秋战国时期儒家的礼乐学说则是以实践理性和思辨哲学为特色的伦理思想。①

礼乐文化在西周文化中是统一体。从广义上说，礼包括“礼”“乐”两个方面；从狭义上，即从礼乐相对的意义上说，“礼”指礼典仪式，“乐”指在礼典仪式过程中表演的乐曲、乐舞和乐歌。在儒家看来，“礼”与“乐”发挥了使社会臻于和谐统一的特殊功用。《乐记》中有言：“致礼乐之道，举而错之，天下无难矣。”讲究“音乐通乎政”，又，“乐在宗庙之中，君臣上下同听之则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之则莫不和亲。”因此，发展到后来，礼乐文化已兼具有以上两层含意。

很明显，“礼”和“乐”是中国古代统治者用于教化国民的重要手段，正是由于其政治教化功能，几千年来，无论朝代怎样更迭，礼乐文化——这一先秦灿烂的文化传统不仅一直延续下来，并被后世统治者不断增添新的内容，逐渐发展为两条脉络：一是受上层社会推崇、专为官方朝廷服务的礼乐制度；一是制度的“上行下效”所起的作用和结果，在上层礼乐制度影响下，一部分礼乐文化流散于民间，成为为民众现实生活服务的礼乐风俗。

上层社会中的皇室和宫廷贵族们极力推崇礼乐，必然会对整个社会包括下层民众的日常生活产生莫大影响，这符合“自上而下、上行下效”的自然规律。于是，“民间凡举行重要仪礼，必以音乐相伴随，从而构成俗民之‘礼乐’”，正应了民间“无酒不成席，无乐不成礼”的俗语了。② 由此，礼——仪式——乐构成礼乐文化传统下不可或缺的三要素，流传到民间，逐渐积淀为一种礼俗。

我们作为社会人，每天都处在一定的仪式生活里，但是，并非所有的仪式都用乐。仪式本身有大有小，有些是我们生活里面很小的近似一种生活行为上的规范；

---

① 薛艺兵：《在音乐表象的背后》，上海：上海音乐学院出版社，2004年，第218页。
② 薛艺兵：《在音乐表象的背后》，第301页。

有的是对我们生活中的个体或家庭而言举足轻重，甚至关乎生命的。这些仪式虽带有不可预期的偶发性质，但对个人或家庭又是至关重要的，于是在民众中逐渐成为一种约定俗成的仪式；还有的可说是盛大而神圣的，比如宗教祭祀仪式，但这些仪式一般周期性地发生在固定的日期，所以渐有节日之说。前边已经提到，只有在举行重要仪式时，才会有音乐相伴，根据这个来看，后两种都属于有音乐参与的仪式。总而言之，只有重要的、约定俗成的、具有沿袭性的，已经成为了一种礼俗并与民众的人生和生活密切相关的仪式，才有音乐参与其中。

（二）还愿仪式中的人

从考察报告中看，还愿仪式上的参与者有主家、神婆、河洛大鼓艺人、鼓乐班艺人、主家亲戚及乡邻等，现对参与还愿仪式的内向性仪式场合中人，即处于还愿仪式核心层次的仪式主体人与仪式的关系进行逐个分析。

1. 主家及其参与性

举行还愿仪式，缘自之前主家有许愿，后愿望实现而进行还愿，即整场还愿仪式是围绕主家“愿成依诺还愿”这个因来进行的。毫无疑问，主家是整个还愿仪式发起的诱因（有许愿在先），同时也是作为组织者兼主要参与者。

作为组织者，还愿仪式举行前，主家要提前准备好所有许愿时承诺的东西，物质的如刀头献供、芝麻银钱[①]等；精神上专门用于酬神娱神的如河洛大鼓书、唱经音乐等。其中，演唱河洛大鼓书的艺人和唱经的神婆需要主家提前去约请，定下还愿日子，届时到场；此外，主家还要通知亲戚乡邻前来爨忙[②]办事等。而作为参与者，除了前边所有程序主家要亲力亲为，在正式举行的还愿仪式中，主家也作为还愿主体参与其中。在神婆焚香请神时，还愿主体人——阎老太要侍立一旁，恭候神驾；河洛大鼓艺人唱“还愿书”时，主家全家要依次进来叩拜神灵，感受神恩……这些都充分表明了主家在整场还愿仪式中的组织性和参与性。

2. 神婆身份辨析

神婆，用当地话说，是指信神虔诚、能代信仰神显灵治病，并通晓一切敬神事

---

① 该地民间俗称：刀头指肉，献供指馒头，芝麻银钱指香、箔、纸洋——纸叠的银钱。

② 当地人惯常说法，意同“帮忙”。

宜的妇女，通常都会念唱很多经，敬神也用唱经。一般每个神婆都领有一个山头①，在需要时代为发言显灵。

神婆在当地信仰群中必不可少，几乎每个村庄都有一个或两个，也有男性，但以女性居多。她们平均年龄在50岁左右，往上有更大的，再小的较少。生存环境和生活条件通常能决定一个人的受教育程度，在农村，像她们这样年龄的妇女基本没上过学，更谈不上识字，有极个别的也仅仅受过小学一二年级教育，已算是识字的能人了。然而，就是这些普普通通的没有受过什么文化教育的农家妇女，头脑中竟然掌握了大量的经调，笔者问她们怎么学会的，所唱的经有没有文字记载，回答是听别人或庙里的师傅们唱得多了，加上自己喜欢，多留点心自然就学会了。间或有经文的，就是平常庙里印发的小册子，什么道教经、佛教经都有，但她们不识字，所以即使唱的是经书所载，也是从别人那里听时照样子学的，即完全靠的是“口传心授”了。生活中，她们其实都是极聪明的人，经调基本上就是那些，掌握了基本的曲调，信仰活动中运用得多了，便越发灵活，以至于后来参加敬神活动时能张口就唱，调子还是那些，词却已由她们自己根据当时情况随机改编。遇到天旱、秋雨或本村庙会等集体性活动时，她们实际上担当了头领或会首的职责，负责协调和组织一切与信仰相关的活动。在她们看来，成为比较高级别的神婆（即除了敬神时能唱会念，还要具备给人看病的能力），并没有很严格的师承传承体系，偶尔的会有母传女或传媳，但很少。除了本人喜爱，也要看天赋和“神授”（她们认为这种能力是神给的）。

一般村里谁家有事（消灾、避难、祛病等）来请时，主家事后会给她们包上一定的礼金（俗称“包封儿”，数目不定，视主家事情大小定，都是农民，财力有限，多也不过百十块，少的5角1元的都有），算是代为答谢该神婆所领山头的护佑。日常生活中，她们也都是普通的农民，以耕种为生，给村人看病等算是额外收入。倘若一个村子就一个神婆，或者该神婆的名气（以“灵验”程度为准）比较大，1年下来，倒也有不少进账，在农村算得上是一笔不小的收入，可贴补家用。

① 山头，当地民间信仰者的俗称，一个山头对应某一位神仙，比如领的是太上老君的山头，则该神婆便作为太上老君的发言人，太上老君则为她的靠山。

农村传统观念仍然认为女人家不应该经常抛头露面，但一般从事神婆事的，丈夫等家人通常也会默认甚或支持。

图 15：神婆朱大妮一家

因为熟悉敬神的一切规则和程序，在还愿仪式上，神婆是主家专门请来主持协调仪式的，除了代主家主持敬神一切事宜，诸如焚香请神、敬神、送神等，还作为仪式上经调音乐的演唱者，因此，神婆无疑是还愿仪式中不可或缺的有机组成部分和参与主体。

3. 河洛大鼓艺人

在此指的是还愿仪式上被主家请来演唱河洛大鼓“还愿书”的河洛大鼓艺人，与主家属雇佣关系。

据笔者调查，早期从事河洛大鼓说唱的均是男性艺人，进入 20 世纪 70 年代以后逐渐出现女性说唱艺人。河洛大鼓自清末流传至今，已传承了五代。作为洛阳一带家喻户晓的曲艺品种，河洛大鼓经历了初步形成（清朝中末期）——成熟完善（20 世纪四五十年代）——发展兴盛（20 世纪五六十年代，“文革”期间受到冲击，1972—1988 年左右重兴）——走向衰微（20 世纪 90 年代至今）几个阶段，艺人在民间的分布情况也随之不断增减。据笔者访察的多位艺人回忆，鼎盛时期，洛阳地区每个县的河洛大鼓艺人平均达到六七十人，在其发源地——偃师甚至达到百人朝上，且每个县都成立有“职业曲艺宣传队”。如今，受经济等各方面因素影响，河洛大鼓艺人越来越少。据有关部门统计，艺人最集中的偃师如今已仅剩 10

个艺人不到，笔者关注的宜阳县也不超过5个。河洛大鼓面临着后继乏人的可忧境地。

当然这跟经济收入密切相关。而经济收入的多少既跟艺人的技艺和名气关联，也跟曲艺演出市场的兴衰有很大关系。70年代，说一晚上（一场书，大概3个小时左右）的书价是六七元钱；80年代，一般3人演出，3天书价是30元钱，若俩人是25元钱；到90年代，一般是40元或50元钱；随着经济和物价上涨，后来的书价就要求一场50元。这是相对主家个体户而言。除了谈好的书价，主家还会根据自家情况给艺人封份儿，钱数不等，少的2角、5角，多的7元、8元、十几元的都有，书价是提前谈好的死数。而今若是企业请书，一场书价是300元，3个艺

图16：艺人耿文信

图17：演出日记1

图18：演出日记2

人能各分得100元。当然，艺人要书价得看季节，农历五六月或腊月十几的时候，老百姓需求量大，属旺季，艺人可以稍稍抬高书价；但到了比如三月份，年节已过完，且又要忙于春耕，需求量会相对减少，但艺人得靠这个生活，自然相应降低书价。

笔者在偃师采访中，有幸看到一位名叫耿文信的河洛大鼓坠琴伴奏艺人手中的一本演出日记，泛黄的页面中记载了他和搭档——河洛大鼓第五代艺人牛小枝自20世纪70年代这30多年来所有的演出时间、地点、场次、书价，有的还有演出事由，真可以说是河洛大鼓由兴至衰的历史见证，实属可贵，在此笔者要向这些为中国传统音乐的发展和承继做出莫大贡献的民间艺人们致以崇高的敬意！

河洛大鼓何以走向衰落？曲艺何以在今天每况愈下？通观艺人的手记和述说，笔者认为有多方面的原因，但最主要的，应从河洛大鼓在当地百姓生活中的实用功能性来说。当初，河洛大鼓之所以能在短短的几十年间，从雏形走向鼎盛，一是因为作为百姓喜闻乐见的曲艺形式，它能给当时精神生活极其匮乏的民众送去欢乐和享受；再就是民间礼俗的大量需求。而如今，随着社会经济和科技的快速发展，人们生活水平得到相应提高，可供民众选择享受的娱乐设施如电视、网络等也迅速普及，填补了人们精神生活方方面面的需求，河洛大鼓对民众精神生活领域而言，不再具有唯一性和不可选性，民众可根据自己实际需要和爱好选择想要的娱乐，这对曲艺的冲击可谓巨大！试想，大热天或大冷天，谁愿意放着家里舒舒服服的环境不顾，节目丰富多彩的电视、网络节目等不看，跑到户外，就为了听场书去受那蚊叮风吹的罪？

另外，经济因素不可忽略。过去，每逢农闲，村社里的大队或生产队都会出钱请河洛大鼓艺人说书以犒劳辛苦一年的社员群众！后来，土地承包到户，农民一年劳苦下来，生活本就不够富裕，让他们自己掏钱请书娱乐是不符合实际的！除非家庭某种需要（诸如还愿），否则谁也舍不得仅仅为了娱乐而花钱去请艺人说书！

再者，文艺方式多样化。随着民间鼓吹乐班（囊括了戏曲、歌舞等内容）在当地的大量涌现，这种新兴的灵活多用的音乐班社形式大大分流甚至替代了民间礼俗对河洛大鼓的需求量。

回到我们的议题。通过附录仪式，可以很明显地看出，在宜阳县莲庄乡草场村

阎姓主家的还愿仪式上，除了之前神婆焚香唱经请神外，河洛大鼓艺人演唱的专门为还愿敬神、酬神、娱神的“还愿书”是紧接其后的一个步骤，是还愿仪式的一个重要程序环节。因此，不可否认，还愿仪式中，演唱敬神“还愿书”的河洛大鼓艺人同请神唱经的神婆一样，是构成还愿仪式程序完整性的有机组成部分。

4. 鼓吹乐班艺人

对鼓吹乐班艺人的采访，以笔者在宜阳石村乡所调查到的上事乐班为主，兼及其他。这个乐班，实际上是由自由半职业艺人临时凑起来的，并非固定班社。目前，这种临时搭起来的乐班组合在河南宜阳乡间一带有很多，因为艺人大多不是家传，没有家班组织基础，所以分布较零散。但他们彼此之间都常保持着联系，且有不成文的规矩，但凡遇到需要多人、想在声势规模上做得大点儿的主家，艺人们便会有一人出头联系别的艺人，邀请来一起“上事”，报酬平分或按劳分。因这对艺人们来说也是生意，所以在自身没事上时，有同行来请自然是好事。除此之外，平时上事则很自由，一般视主家要求而定。笔者采访的该乐班中的两个女演员郭鲜霞和王秀兰原来都是县曲剧团的正式演员，因剧团不景气，便在闲暇时跟随这些乐班上事，算笔额外收入。用她们自己的话说，“闲着也是闲着，不如出来做点事，一来专业不算丢，二来也挣点零花钱。”其他艺人应该算是自由半职业者了。他们大都是农民，平常农忙做农活，农闲便出来搭班上事儿。笔者跟着去采访那天，大部分艺人是从渑池、洛宁等地刚上完事临时被招呼赶过来的。

当然，在众多鼓吹乐班中，还是有一些家传乐班的。笔者在对宜阳鼓吹乐班的查访中，曾经专访过一个家传的乐班——宜阳县白庙富荣艺术团，原来名叫“杨店唢呐队”。班主邢富荣，兄弟姐妹 7 个，他排行老二。据邢富荣讲，他们兄弟姊妹打小便开始学吹唢呐和理发。邢本人从 11 岁开始学吹唢呐兼理发。后来随社会发展潮流的需要，又陆续学了小号、圆号、笙、埙、板胡、二胡等，凡是能用得上的乐器他都通，人称“半个乐队”。现在，除了两个妹妹在县城自己开理发店专司理发外，其他 5 人都还一直从事乐班演奏。

关于唢呐艺人兼理发的事情，额外提一下。以前，艺人仅凭吹唢呐不足以维持生计，为了生活，凡是吹唢呐的都要学理发（这也是个不成文的习俗，不知兴始于何时），当作一门谋生技艺，其他行业艺人也都称“以前吹唢呐的都是挑剃头担

子——剃头的”。可见，艺人从事剃头理发具有相当的普遍性，也似乎成为过去艺人行当的一种标志。旧社会，艺人之间都流行说行话。唢呐艺人在行话里，分“清水”和“浑水”两种，“清水”指的是只会吹不会理发的唢呐艺人；“浑水”指的是既会吹又会理发的艺人。这点正好跟《中国民间器乐曲集成》上说的相吻合。笔者问邢现在还理不理发，属“清水”还是“浑水”？他说现在因办了艺术团，经常要演出，已不理发。但他仍属“浑水”，因为他会理发，即使不再干也算。在以前，艺人们见面一听到是“浑水”都很亲切。属“浑水”的艺人在街上行走吹奏唢呐时，若遇到理发店都要停顿一下不吹，算是同行之间的问好。不过如今理发已成为一种很大众化的技术，便极少人那样做了。邢家最早在县城开理发店的是邢富荣的叔叔，当时仅是个小白皮房子，现在是县城很有名的“邢家理发店”，都是他的妹妹和兄弟们开的，已发展到七八家分店，生意相当红火。在当前理发店竞争激烈的情况下，他们家生意之所以如此红火，除了牌子老，还有一个技术原因，就是邢家人自小都要学会“刀子活儿”①，刀功好，而这恰是其他新兴理发店的弱项。遗憾的是，由于机缘关系，没有来得及跟上邢师傅的乐班采访，对于这种有着祖传手艺的班社，其演奏乐曲与礼俗的关系是笔者下一步要刻意关注的。

乐班艺人在经济维护方面，如果是个体主家请，一般一场事儿每人 50 元钱，具体的还会根据主家经济条件再议。但若是企业单位请的话，报酬另算。比如，邢家乐班被县宜洛矿等国营单位邀请演出，一场下来报酬是 1000~1500 元之间。据艺人许继录讲，他自己平时作为临时乐班的领班，一年下来总收入有 4000 元左右，家里的庄稼活儿也一点不耽误。而在当地农民，若仅靠种田，一年人均收入才 1000 元左右。农活不耽误，一年下来，一个艺人家庭总收入高出普通农民 3000 多元，这恰是促使艺人不断更新技艺和保持“上事”积极性的动力所在！

（三）还愿仪式中的乐

目前，笔者从历史文献记载中看到的用于还愿仪式的乐有 3 种，分别是“念经”“还愿书”“还愿戏”。如《中国民族民间舞蹈集成·河南卷》综述“庙会祭祀宗教舞类”部分提到：“很多民间舞蹈都和宗教民俗活动有联系，其中有一类舞

① 刀子活儿，即剃须、刮脸等细致活儿的俗称。

蹈，主要活动于旧时的庙会祭祀之中，或直接表演某种宗教信仰内容而自成体系……”河南民间庙会多有“念经”活动，边念边舞，演化成一种特殊的舞蹈形式。豫东民权的白云寺，淮阳的太昊陵，上蔡白龟庙，登封中岳庙，年年庙会时都有上百班“担经挑”来参加念经。豫西、豫北的“念经舞”也很盛行，参加念经者多为妇女群众。辉县的念经活动则为职业或半职业的男性艺人，他们专为雇主还愿，或被请到主人家念经祭祀。《中国曲艺志·河南卷》：“就曲种来说，‘唱活儿’不如‘说活儿’受欢迎……，广大农村仍然以有说有唱的曲种为主……”该卷“大事年表”有载：“光绪三年（1877）三月，许州（今许昌县）陈曹乡蒋店奶奶庙兴起用竹篮装供品并请一班书还愿的‘篮书会’。”

笔者在实际的田野考察中，亲眼看到的用于还愿仪式上的乐有4种，分别是经调音乐（神婆的唱经音乐，按《中国民族民间歌曲集成》中称为“经调”）、河洛大鼓“还愿书”（民间俗称“说书”）、鼓吹乐和戏曲演唱。

1. 经调音乐

经调，指民间的善男信女们在朝山拜佛或进庙降香时演唱的一种经歌，含有一定的宗教色彩。这种形式以往在平原地区较为盛行，有些地方称为“念经儿”。所表现的内容，多系劝人行善，即人生在世要做善事，尊老爱幼，克尽孝道，邻里和睦，处事公平等，其中也有一些吃斋念佛的神话传说和民间行善积德的传说故事。经调是一种传统积淀，其词中往往夹杂一些封建迷信和传统伦理道德，演唱方式，多半是一人领众人和，也有齐唱或对唱。在演唱时，有挑着经担（即花挑）的，有挑着花篮的，有打着花棍的，有拿着扇子的等，演唱者依据所唱的意思边唱边表演，其他人拿着木鱼、碰铃或其他敲击乐器来伴奏兼作伴唱。经调的演唱，因为与民间风俗活动结合得很紧密，表演起来情景交融，又有节日欢乐的气氛，所以很受当地群众喜爱。经调的曲调一般都比较规整，领和都有一定的程式，合唱的衬词每段都是固定的，并多以“嗨嗨弥来，嗨嗨陀呀，嗨嗨佛来……”等作为衬词段，带有浓厚的宗教色彩。①

就笔者所见，还愿仪式上经调的演唱由该村年龄较大、有丰富唱经经验、烧香

① 李书印主编：《中国民间歌曲集成·河南卷》，北京：中国ISBN中心，1996年，第351页。

好（用当地人说法）的两个妇女担任，两人先后独唱。唱经是整个还愿仪式的有机组成部分，用于“请神”时演唱，作为人神沟通的媒介，由神婆焚香祷告并向神灵告知主家所还何事、对神灵的崇敬，并再次为主家请福求佑，具有敬神、酬神、娱神的功能和作用。

2. 河洛大鼓音乐

（1）河洛大鼓简介

河洛大鼓是流行于洛阳、偃师一带的说唱艺术形式，原名“鼓碰弦”“洛阳大鼓”，民间俗称“说书”，鼓板书类，以说唱来叙述故事、塑造人物、表达思想感情。它是在洛阳琴书[①]的基础上吸收了鼓儿词（俗名“单大鼓”）、坠子书等曲种的乐器和唱腔发展演变而成，形成时间为清代光绪末年，距今已有100多年的历史。1952年，艺人张天倍代表河南省洛阳地区参加中南区戏曲曲艺汇演，演出了《草船借箭》等曲目，受到好评，遂以河南洛阳大鼓之意改名为河洛大鼓。

河洛大鼓的唱词，以七字句为主，间或穿插十字句、五字句、三字句等句式。唱腔音乐为板腔体结构，主要板式有【引腔】【起腔·送腔】【二八板】【凤凰三点头】【飞板】【叹腔】【垛子板】【五字垛】【三字紧】【散板】【坠子口】等。除了【二八板】【叹腔】为七声宫调式，各种【垛子板】均为五声宫调式；【飞板】多采用“离宫犯调”手法所形成的转调效果。

（2）河洛大鼓还愿书[②]

还愿书，又称“愿书”“神戏”“神棚书”等。一直以来，民众在天灾、兵匪、疾病以及出行、买卖、科考、升迁、婚姻、子嗣、诉讼等方面，往往对神灵有所誓愿，常以说书相许，若巧合如愿，则必请艺人说唱还报，所谓“出口为愿”“有愿必还”。唱还愿书，一般为3天，也有4天、7天、15天的。以许诺为准。演唱需择吉日。开书前搭好神棚，由主家和艺人一起从庙里或其他许愿场所将神灵请进神棚或家中，艺人念请神词，接着唱安神段儿。随后，主家摆放供品，燃放鞭炮，艺

---

① 洛阳琴书，亦名王屋琴书。清嘉庆年间（1796—1820）形成于洛阳一带，原为室内清唱形式。主要伴奏乐器为扬琴，其他还有四弦（即四胡）、三弦、二胡及八角鼓、小铰子等。演员自打铰子、鼓进行演唱，乐手除担任伴奏之外，也兼帮腔和唱。可另加丝弦乐器（坠胡、京胡等）及打击乐器（碰盅、手板、瓷碟等），是一种比较高雅的曲艺形式，俗称“厅堂闭幕坐唱”。起初主要供富豪之家唱堂会之用，后期亦在街头茶馆和庙会活动中演唱。（《中国曲艺集成·河南卷》，第1417页）

② 张凌怡主编：《中国曲艺志·河南卷》，北京：中国ISBN中心，1995年，第489—509页。

人洗手脸，据还愿事由，说唱敬神书。通常，婚姻有成唱《仙姬临凡》《天仙配》等；喜生贵子唱《麒麟送子》《五子登科》等；病体康复唱《全家平安》《吕洞宾打药》等；久旱降雨唱《关爷磨刀》《关公挑袍》等。忌讳演唱有杀、战、凶、恶等情节的书目，忌讳说唱中有“死”“赔”“病”等不吉利的词语。三天还愿书由主家点唱曲（书）目，乡邻可随意观看。艺人则面向神灵牌位，目不斜视，只管一唱到底，不计观众多少，意在敬神、娱神。艺人演唱时，主家备席请客，张灯结彩、烧纸磕头、焚香上供，谓之“酬神”。亲戚朋友置办礼盒，内装香纸、蜡烛、鞭炮、供果等，同来献祭，谓之“交神”。第三日，举行送神仪式。原阳、上蔡一带，习惯下午送神，俗称“神不搭黑走”。平顶山、禹县、唐河等地，则习惯在晚上送神。送神时，主家给艺人封礼，艺人唱送神段儿。还有说送神词和读送神文书。随后，拆去神棚，取下神灵牌位，用火焚烧。撒食供果，谓之“破盘”。移动书桌，以示还愿结束。

还愿书，是为答谢神祇的佑护，偿还对神祇的许愿而进行的演唱。实际上，还愿书是由艺人面对神坛，说三个与神相关、体现神灵验的小段子，故又俗称“说三出”，这里专指流行于河南洛阳一带的曲艺品种——河洛大鼓“还愿书”演唱，属河洛大鼓说唱书目的一种，用于民间的还愿仪式上。还愿书之所以说三段，源自民俗“神三鬼四”。主家请书时，不管许几场，实际上不包括还愿书这三个小段书在内，许的几场大书是指专门说给人听的书。说罢还愿书，敬完神后，艺人说书就随意了。请戏也如此，为的是表达主家对神施恩于己的谢意和尊敬之意。

理论上而言，说唱还愿书的内容要视主家情况而定，但实际应用中随机性较大。通常情况下，主家举行还愿必然是因为许愿有灵，以为有赖神灵护佑，愿望实现了才进行还愿的。因而，还愿的主题即彰显、酬谢神的恩德和灵验，还愿书的说唱一般只要含有与神功相关、与神沾点儿边的书段即可，比如《八仙过海》《西游记》等。主家的情况包括还愿事由，则要靠艺人在说唱还愿书之前向神灵禀报清楚，再行还愿书说唱。

目前来看，河洛大鼓“还愿书”运用范围非常广泛，除了民间“白事”不请说外，其他没有严格限制，如结婚、过寿、满月、祛病、禳灾等均可。还愿书的敬神书段也全是延续继承前人的书目。约定俗成的原因，河洛大鼓还愿书的使用场

合，一是在庙会时，面对庙里的神像说；另外一个是视具体事宜，在主家家里的神案或神坛前说。

3. 鼓吹乐和戏曲

鼓吹乐是由民间吹奏乐器和打击乐器配合演奏的一种民间器乐种类。这里专指当下流行于河南洛阳一带的，以唢呐、笙为主奏，兼有弦乐、梆子、锣、镲、电子琴等伴奏的乐器组合形式，民间又俗称“响器班”“唢呐班”。

洛阳鼓吹乐在演奏形式上分坐棚和行进两种，演奏方式上又分为武吹和文吹①两类。乐班演奏人员编制不固定，少则两三人，多者七八人。鼓吹乐在洛阳民间除用于婚丧嫁娶、岁时节日等演奏外，还广泛应用于各种民俗和礼俗活动中，如孩子满月、老人庆寿、三年祭、还愿仪式等。

河南洛阳一带鼓吹乐受地方传统戏曲影响深远，演奏曲目方面，除传统乐曲和追随潮流的流行歌曲演奏外，以民间唢呐和挪子“咔戏”最为流行。唢呐艺人们高超的演奏技巧，能将戏曲中一些著名演员的唱腔和道白模仿得惟妙惟肖。

河南洛阳一带流传最为广泛的戏曲是豫剧、曲剧，其次还有越调。戏曲在这里，专指当下河南洛阳一带戏曲艺人与民间鼓吹乐班结合演出的各种戏曲（豫剧、曲剧、越调）唱腔选段，乐班伴奏乐器有唢呐、笙、曲胡、梆子等。

（四）还愿仪式用乐本体分析

1. 还愿仪式上的经调分析

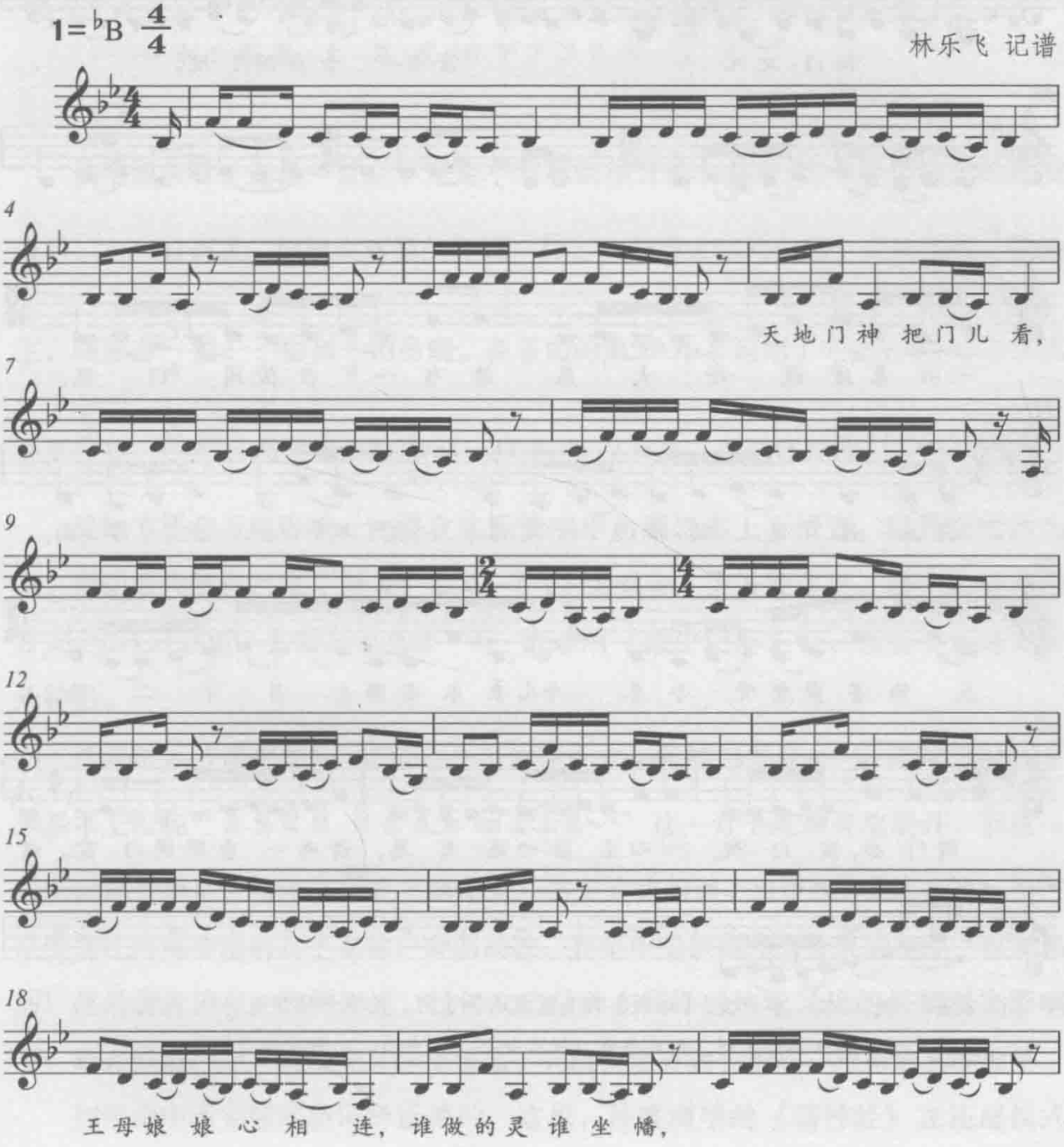
如前所述，经调是由民间的善男信女们在朝山拜佛或进庙降香时演唱的一种经歌。鉴于其演唱者的总体水平和演唱场合等情况，通常而言，经调的曲调结构是比较刻板工整的。旋律方面，基本上没有太大的起伏变化，音乐反复的地方较多，音域通常在 $g—c^2$ 之间进行，接近该地方语言念诵音调，听起来似念似唱，相对平稳，易于上口。

一般的降香活动中，信仰人所唱经调细心的话是完全能够听清楚的。然而，依据笔者多次考察所得到的印象看，除了代主家交待事由的唱经能听清外，一旦到了

① 武吹，多指一些当下流行歌曲类吹奏，在唢呐、笙吹奏时，全班其他艺人们会根据歌曲情绪表达需要，在乐曲高潮处加进伴唱与和唱，最能营造欢快、热烈的气氛，在乐班开场演奏时用，以吸引观众，最受年轻人欢迎；文吹，是指一些传统戏曲选段和挪子“咔戏”吹奏，最见艺人功底和技巧，听众群多为中老年人，通常在武吹后面，即在观众人数相对稳定时吹奏。

向神祇请示或与神灵进行单方面的沟通时，神婆们所唱的内容是不会让人听明白的。即使事后询问，她们也会否认说了什么，这更让旁边普通的信众感到神秘，以为是神婆掌握的能够与神相通的特殊本领之一，从而更愿意相信“还愿”的法力作用。加上现场环境比较嘈杂，笔者在记录整理时，虽然对录音无数次反复播放，努力去捕捉神婆所唱的经词，可仍然很多地方听不明白。无奈，只好在完整的经调旋律上写下不完整的经词，仅当引导词吧。

该《请神经》由笔者根据采风中神婆的演唱录音记录整理。



21

土地爷爷　　你领受下了大灾难，

24

你领背下大苦难，　把我全家

26

阎门之人　　请书一台在阎门院。

29

tr

32

一心来虔诚还大愿，请书一台在阎门院，

34

这束花送到那龙华山，　龙华会，龙华山，

36

众佛菩萨您听令参：　今儿来本是那七月十二天，

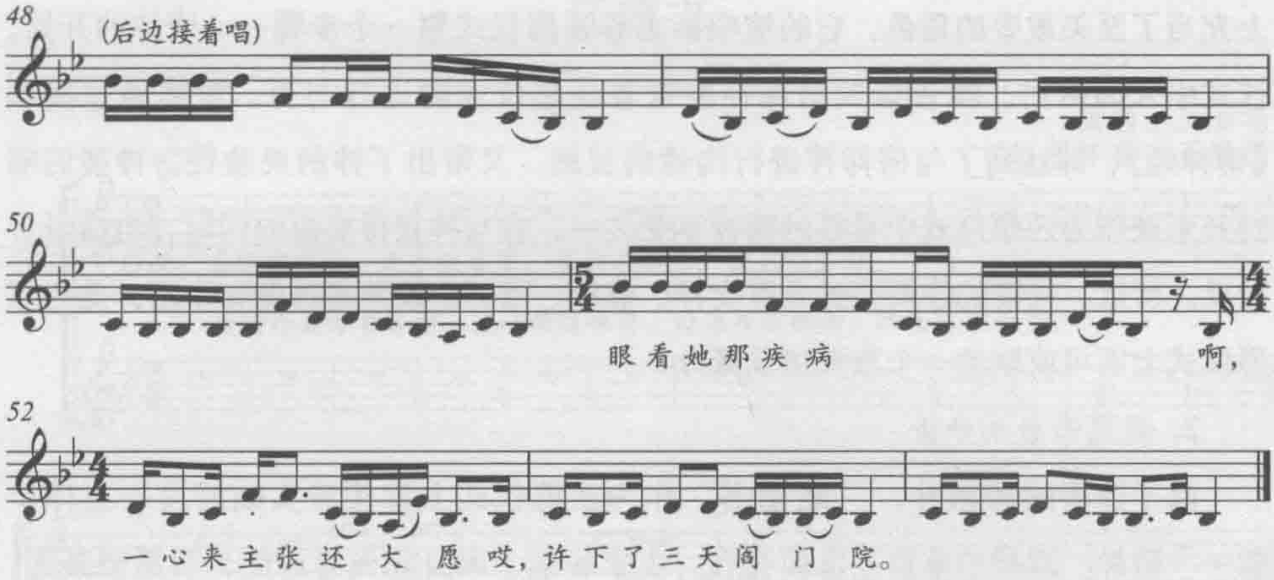
38

阎门公，阎门院，一心主张呐还大愿，请书一台那阎门院。这

41

不多说，不多谈。《说白》天气眼看晌午了啊。他咋许他咋还……

天兵天将各路神仙都接到，天庭圣母，抚生奶奶，玉皇爷……都来接大钱



从谱面来看，这是一首以不完全小节弱起拍开始，共有49个小节组成的经调音乐，七声宫调式。同绝大多数的经调一样，它的曲式结构匀称，以规整的$\frac{4}{4}$拍为主，间或有$\frac{3}{4}$拍、$\frac{2}{4}$拍和$\frac{5}{4}$拍出现。在乐曲的第10小节运用了$\frac{2}{4}$拍，第36小节出现了$\frac{3}{4}$拍，$\frac{5}{4}$拍出现在乐曲的第34、37和45小节处，谱中已标出。

受地方语言习惯影响，神婆在实际演唱中出现较多上下滑音，以四度滑动为主，滑动最大的有六度下滑音，如**5—7**（**7**为低音，为方便起见，谱中以倚音的方式记出）。这里，尤其是中立音“**4**”的运用（谱中记作↑**4**），极富河南地方音乐特色。

通观整首《请神经》，旋律上下起伏并不大，音域也是在g—c^2之间进行，音乐基本上围绕“**2 5 5 5 5 3 2 1 2 1 7 2 1**”这一骨干旋律音型展开。而这一骨干旋律音型正好与河南民歌《编花篮》的主旋律相似。也难怪，《编花篮》是广泛流传在河南境内的几乎家喻户晓的民歌，神婆所唱经调作为传统的积淀，也在民间广泛沿袭流传着。我们知道，任何文艺品种在同样的地域文化的长期浸染影响下，都必然会产生一定的交叉靠拢现象，有的甚至会融合形成一种新的艺术种类。

如经调中不完整的经词所反映的，这里，神婆演唱的《请神经》在还愿仪式

上充当了至关重要的角色，它的演唱标志着还愿仪式第一个步骤——请神的开始。仪式中人都明白，能否请到信仰神决定着还愿仪式的进行与否。神婆通过演唱《请神经》，即达到了与信仰神进行沟通的目的，又带出了神的灵验性。神婆的唱经音乐被作为还愿仪式中美妙的精神享受之一，在与神获得交流的同时，也愉悦了神灵。所以，神婆的经调在此具有交神、敬神、谢神、娱神的功能和作用，是为还愿仪式上不可或缺的一个重要组成部分。

2. 还愿书音乐分析

除了神婆的经调外，“还愿书”作为还愿仪式上紧接着实施的另一主体步骤——敬神、酬神的重要手段而存在。主家还愿，源自在先有许愿，后愿望落实，所以才要依诺还愿。一来，通过依诺还愿，向信仰神表明自己是遵守诚信、恭敬神灵的虔诚信徒；二来，借还愿之际，向信仰神对自己许愿后的护佑及其灵验性表示肯定和感谢，同时希冀通过一些讨好的方式，让信仰神此后继续福佑全家。河洛大鼓艺人被主家请来参与还愿仪式，正是以说唱“还愿书”这种在主家及周围人看来是无上美妙、动听的声音，充当主家与信仰神沟通的代言人，代为向信仰神表达敬谢之心，并用这种诉苦（“还愿书”说唱中含有向神诉苦的内容）、讨好的姿态换取信仰神此后更多的顾佑。因而，“还愿书”音乐在此除了具有同神婆的经调一样的交神、敬神、谢神、娱神的功能外，还具有媚神的作用。

通常情况下，说唱河洛大鼓有相对固定的程式步骤：武场①——大开场②——小开场③——正书。但在还愿仪式上，因为说唱的对象是神，不牵涉来观者的人数多少问题，便会省去“武场”。神前是“说三出”，即三个小段，除了第一段由伴奏艺人拉奏“大开场”带动情绪外，其余两场都由说唱艺人直接念诵定场诗，引出正书即可。如谱示：

---

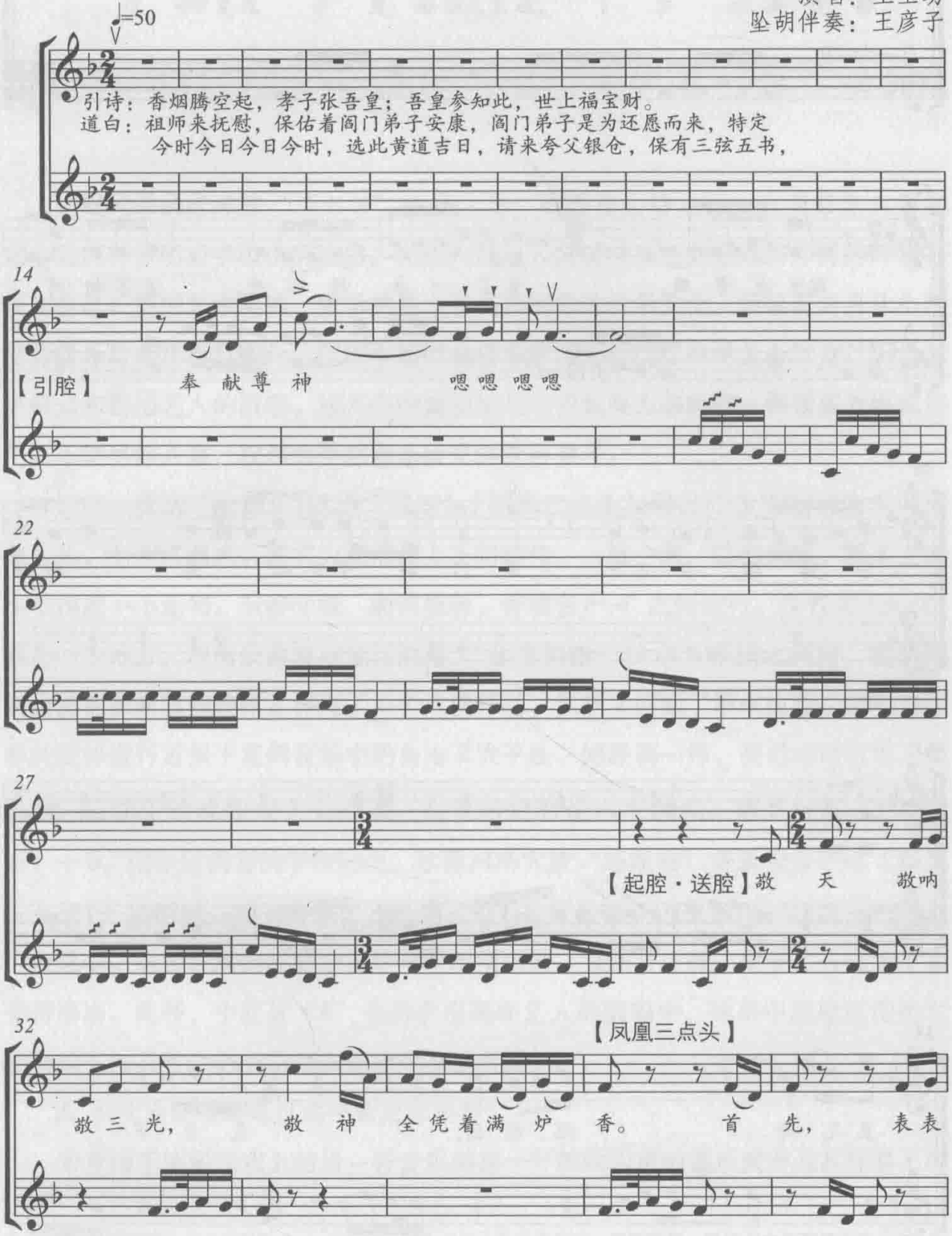
① 河洛大鼓开场前的一种吸引观众的演奏，由说唱艺人自己左手夹钢板、右手持鼓槌有节奏地击奏，时间可长可短，由艺人根据观众多少自定。

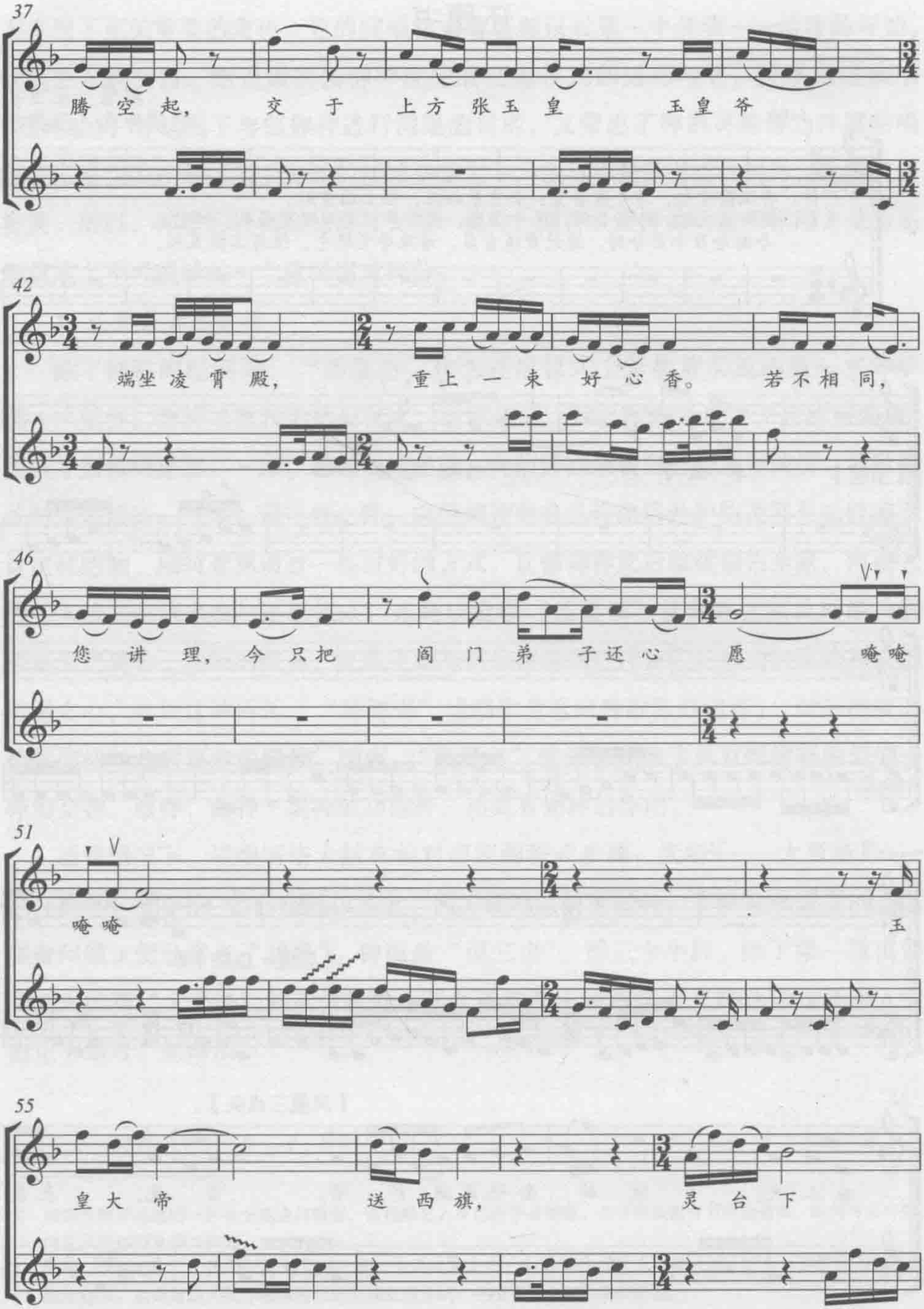
② 又叫“大起板”“二十四板”“十八板”等。紧接武场之后，由坠琴伴奏艺人演奏，综合了各种好听的河洛大鼓说唱曲调，也是河洛大鼓开场前用于吸引观众的方式，并预告听众正书将要开始。

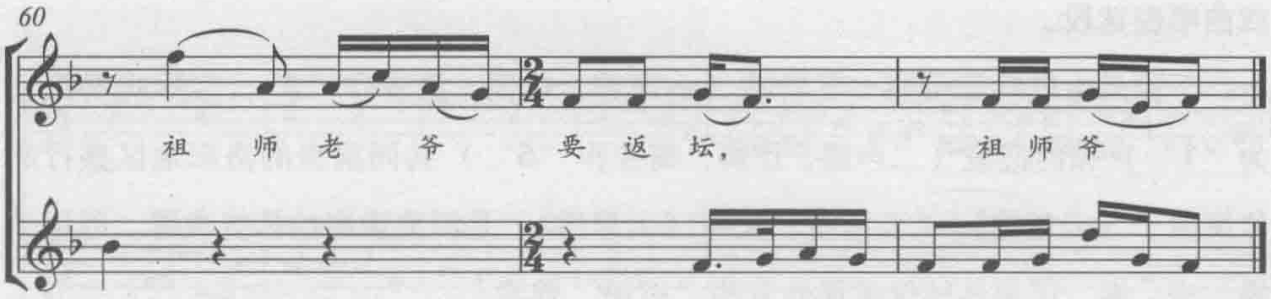
③ 由说唱艺人在“大开场”之后、正书开始之前念诵的“定场诗”，有四句的，也有八句的。四句的叫引诗，八句的称之为西江月。内容通常与将要说的正书相关，起引子作用。

还愿书

演唱：王玉功
坠胡伴奏：王彦子




37
腾 空 起， 交 于 上方 张玉 皇 玉皇 爷
42
端坐 凌 霄 殿， 重上 一 束 好 心 香。 若不 相 同，
46
您 讲 理， 今 只把 阎 门 弟 子还 心 愿 唵唵
51
唵唵 玉
55
皇大 帝 送 西 旗， 灵 台 下



这里列举的是神前“三出书”的第一出，故而在引诗之后，出现有艺人为主家向信仰神表明请书事由的道白。河洛大鼓艺人的说唱技艺完全来自师傅的口传心授和自己长期的艺术实践，秉承的是土生土长的传统音乐文化。而笔者自身从小所受的音乐教育却相对西化，所以在记谱和音乐本体分析过程中难免会以自己所学音乐模式来套用艺人的演唱，这其中的偏差虽是笔者想竭力避免的，但很多方面或许仍然不能尽如人意，权作为今后音乐研究的资料参考。

这是一段由【引腔】【起腔·送腔】【凤凰三点头】等几个主要板式构成的还愿音乐，七声宫调式。曲式为规范的上下句结构，一板一眼，结构规整，基本上四小节构成一个乐句。节奏平缓，曲调婉转，音域在 $c—f^1$ 之间进行，没有太大起伏，只有一个地方，即当乐曲旋律进行到第 27 小节弱拍—29 小节强拍之间时，坠胡伴奏突然在原来演唱旋律上提高了一个八度伴奏，然后又回到了原来位置。演唱与伴奏的旋律进行近似于复调音乐中的自由卡农手法。同经调一样，受当地语言等习惯影响，乐曲中出现较多上下滑音，最大的仍然是六度滑动，如 **5—7**、**$\dot{1}$**（高音）—**3**，谱中以倚音的手法记出。这段河洛大鼓“还愿书”音乐较多运用【凤凰三点头】[①] 的板式，明显特点是，基本上每句的开头都于闪板起唱，顶板落腔，且闪板强唱。这段音乐的唱腔中自始至终不用书鼓，只用月牙板，便于艺人代为主家交待事由。此外，中立音“**4**”也多次出现在艺人的演唱中，这是中原地区传统文化影响下独具特色的音阶概念和演唱习惯所致。

3. 鼓吹乐班在还愿仪式中的用乐分析

来看用于还愿仪式上的另一种音乐类型——鼓吹乐班的器乐演奏及其伴奏下的

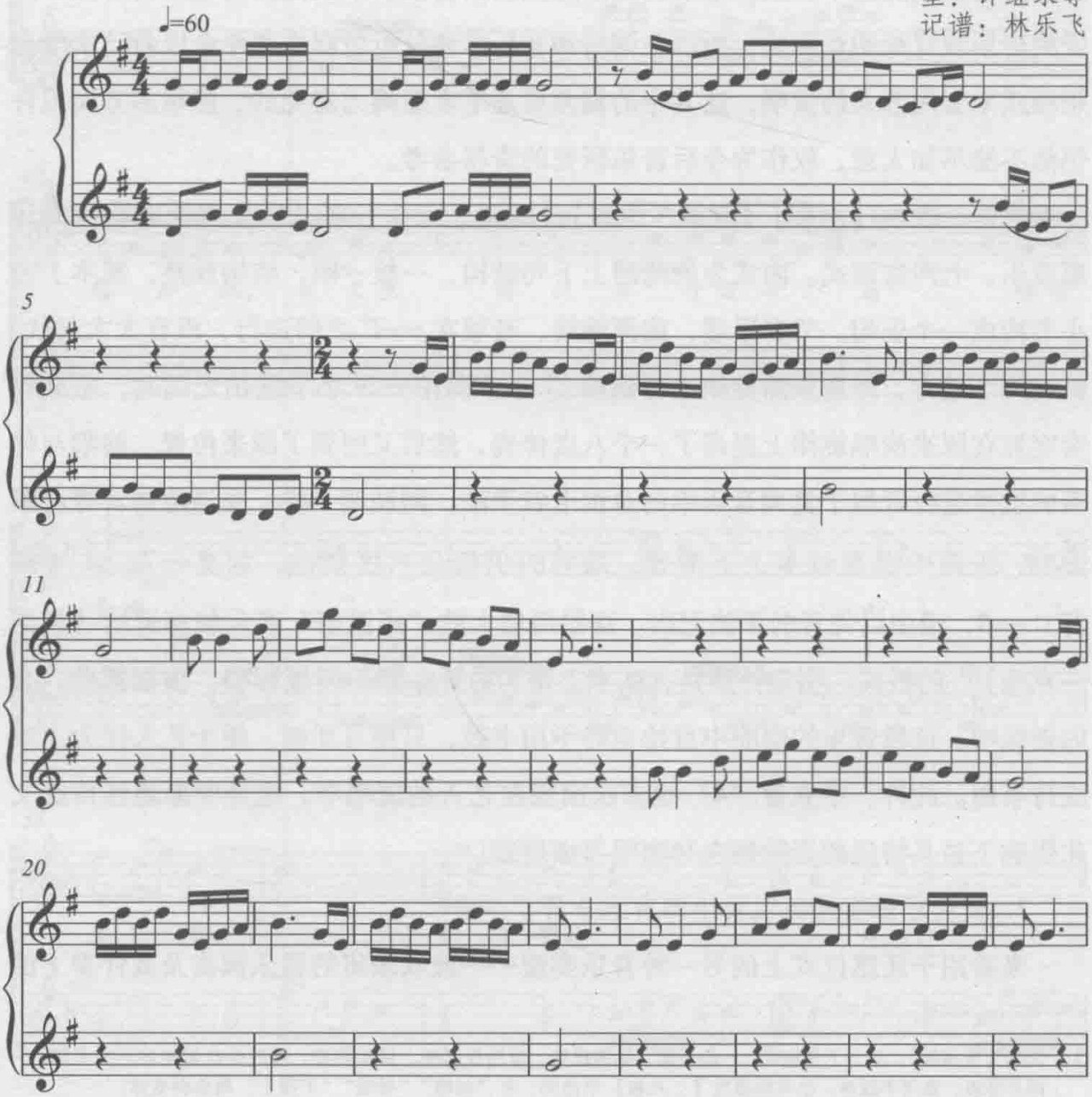
① 又名【澄清板】，有上下句构成，一板一眼，结构规整，常闪板起唱，顶板落腔。唱腔中自始至终不用书鼓，只用月牙板。多用于叙事。也可穿插在【二八板】中使用，有“加帽”“带垛”“下撵上”等多种变体。

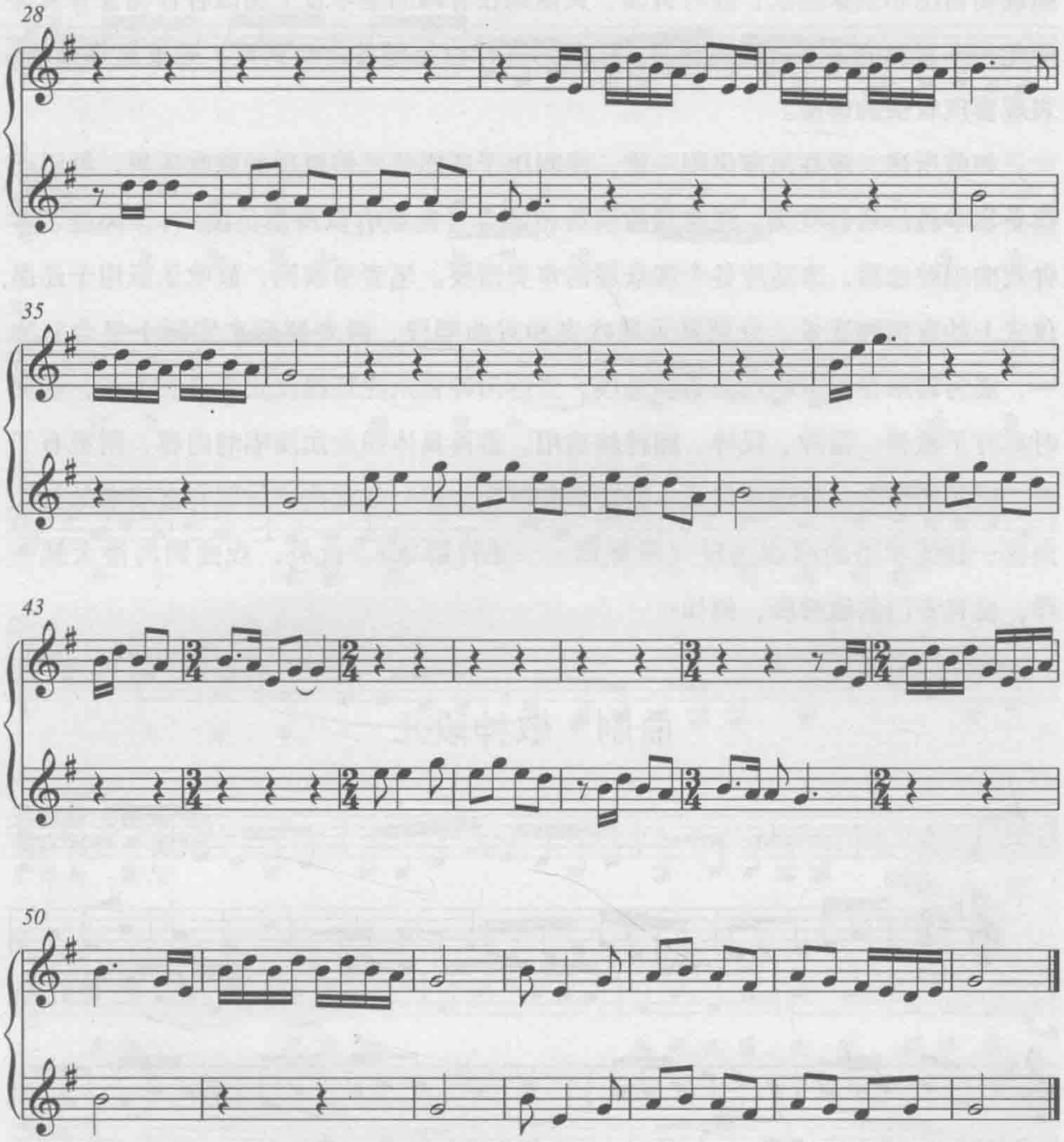
戏曲唱腔选段。

下面是由鼓吹乐班的一支唢呐（一声部，D 调，筒音作“**5**”，实际吹奏筒音为“**1**”）和两把笙（二声部，D 调，筒音作“**5**”）共同演奏的洛阳地区盛行的传统曲子《云里摸》。《云里摸》又叫《云里游》，是河南豫剧的传统曲牌。可用于婚、丧、寿、庆等各种仪式场合下的“过场”伴奏。

云里摸

唢呐：孙玛瑶
笙：许继录等
记谱：林乐飞





该曲总共分为两个部分：第一部分的旋律简单、质朴、欢畅，富有醇厚的乡土色彩。演奏上有层次的自由发挥，使音乐多姿多彩，充满活力；第二部分的速度较快，由上下句构成的短小音调，经多次变化重复而显得生动活泼。考虑到篇幅，这里展示的只是乐曲的一小段。而实际上，在洛阳民间乐班演奏中，该曲并没有固定的长短限制。曲如其名，演奏该曲，艺人有较大的表现和自由发挥空间，可根据乐

曲现场情况和主家要求，随时机动、灵活地在有限的基本音上加以各种花音等装饰变化，丰富和渲染乐曲的表现力。乐曲的进行也是随着由简到繁，速度逐渐加快，表现喜庆欢快的情绪。

如前所述，现在河南洛阳一带，民间用于还愿等民俗事项的鼓吹乐班，早已不仅是靠单纯的乐器吹奏，还与戏曲演员相结合（甚或有歌舞演员助兴），加进了多种戏曲唱腔选段，来适应各个观众层的审美需要。笔者考察到，鼓吹乐班用于还愿仪式上的有两种音乐，分别是乐器吹奏和戏曲唱段，两者到后来实际上又合二为一，成为器乐伴奏下的戏曲唱腔选段。当这两种音乐在还愿仪式上合二为一，便同时具有了敬神、谢神、娱神、媚神的功用。若再具体到戏曲演唱的内容，则更有了新一层的功能——对还愿仪式上聆听者的教化作用！如戏曲演员郭鲜霞演唱的教人向善、宣扬孝道的曲剧选段《孝顺郎——王祥卧冰》。此外，戏曲同河洛大鼓一样，也有专门的敬神段，例如：

曲剧·敬神段儿

演唱：郭鲜霞
伴奏：杜战有等
记谱：林乐飞

♩=60

敬天敬地

6

敬三光，　敬神全凭着　一炉香，

11

香烟飘飘　腾空去，

16

报于关爷　得知晓呀，

21

25

关 爷 得 知 往 下 看， 我 为

30

祈 子 跪 中 央。 众 为

34

祈 子 来 操 办， 引 领 白 鹤

39

真 致 享。

43

保 佑 你

47

身 体 得 康 健， 再 保 佑 着 全 家 得 安 康，

53

保 佑 他 生 意 多 旺 盛，

58

再 保 佑 四 季 都 丰 收！【紧收】

曲剧的唱腔属曲牌体，是河南省本地的主要地方剧种之一，流行于河南全省及

其周围邻近地区，旧时也称“高台曲”或“曲子戏”，有些地区又称“南阳曲子”。曲剧是在当地原来流行的曲艺鼓子曲（洛阳曲子、南阳曲子）和踩高跷的表演形式基础上，兼受其他剧种的交叉影响发展而成的。河洛大鼓属板腔体，它最初形成也是在洛阳本地曲艺基础上，对其他曲艺和戏曲中的一些内容和形式兼收并蓄，后来在实践过程中又不断加以改进，并融进艺人们自己的创新而逐渐完善起来的。正是因为有了这层历史渊源，两者无论是在曲式结构，还是音阶调式方面才会有诸多相似，但在唱腔上又拥有各自的特色。

民间信仰是中国社会最基层的文化源泉，也是中国民众最实在、最彻底地渲泄情感、寄托良愿的心理依托。中国民间造神的功利性和随意性，使得民间信仰下的文化形态始终徘徊在主流文化之外，甚至在一定时期一度被视为“怪力乱神”的非法文明——“迷信”而受到强行压制和禁止。又因了这种差异性的文明现象的存在，中国社会出现了大小传统之分。直至当下，这种理念依然根深蒂固地存在于我们的文化传统之中。但是，这“两者不是完全对立的，除了少数的知识分子或官方的主政者外，几乎是生长在同一个生态环境之中，大传统与小传统是相互交流的，小传统的‘怪力乱神’未被消灭，反而获得了大传统的文化滋润，扩展出更丰富的生存空间，承续与交融了各种文化系统”。①

仪式恰是民间信仰下，民众为某种特定意愿活动而实施举办的具有一定程式步骤的行为。

在此，引用前辈学者的几句话来对仪式的进行做总体概括，即“任何仪式都必须在一定的空间和时间场域（Ritual Field）中展现。空间的场所布置与场面布置构成仪式的静态场域；静态场域中随时间的流布而展示着人体动作、姿态、手势和音响声音、语言、音乐构成仪式的动态场域。静态场域和动态场域综合表现的总体特征便是一个特定仪式的特有风格（Style）。加拿大当代仪式学家格兰姆斯（Ronald L. Grimes）认为，发现仪式的场域特点和寻找仪式的风格特征对研究和解释仪式具有重要意义”。② 事实也确实如此，如上一节笔者在附录的两个还愿仪式中所

① 林如主编：《民间信仰与中国文化·国际研讨会论文集》，台北：天恩出版社，1995年，第100页。

② 曹本冶，薛艺兵：《人神共舞——青海同仁六月会祭神乐舞的调查与研究》；曹本冶主编：《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》，昆明：云南人民出版社，2003年，第334页。

示，以仪式一为例，还愿主家室内神堂安置、敬献神灵的各样供品、备好的燃香和香烛香炉、用于请神的黄裱纸等构成了还愿仪式的静态场域；静态场域下应主家所请，两个神婆进行降香请神的行为（含神婆请神时焚烧黄裱纸的动作、神婆请神时的念诵和演唱的经调）、神婆招呼主家及信众进入室内神堂前磕头敬神谢神的行为、河洛大鼓艺人演唱“还愿书”敬神的行为及其“还愿书”音乐等，共同构成了还愿仪式的动态场域。静态场域和动态场域综合表现的总体特征——禳灾祈福，凭借音乐这个桥梁和纽带，与心目中的信仰神进行沟通，以敬神、酬神、娱神为手段，来达到人生或生活的某种目的——构成了该还愿仪式的特有风格。

而这其中，音乐则作为仪式中与神灵沟通的重要媒介，同掌握它的艺人一起，被主家请用在还愿仪式上，成为仪式进行中两个不可或缺的重要组成部分。无论是演唱还愿书的河洛大鼓艺人、唱请神经的神婆、鼓吹乐艺人，还是戏曲演员，他们在还愿仪式上共同扮演了还愿主家代言人的角色，先后替主家与信仰神进行沟通交流，并代为向信仰神禳灾祈福、继续求得福佑。由于艺人本身所从事的职业及其所掌握的音乐技能这个本领，使主家相信，请集美妙音乐与能说会道于一身的艺人来代自己同信仰神进行沟通，在证明自己虔诚的向神之心的同时，定能博得神欢，如此再向神纳福求佑也必然更加灵验。如此，音乐和演奏音乐的艺人共同体现了音乐在仪式中交神、敬神、娱神、媚神的功能。同时，艺人演唱的部分内容（如宣扬人伦、孝道、仁善等）还对旁听者具有一定的启发和教化作用。

现代科技和医学的发达，使人们开始从理性上重新审视自己周边的各项事物，并形成了不同程度的知性认识：宗教不过是个人为自己的生活或人生寻找精神依靠和情感慰藉的一种信仰，是人类的一种精神现象。仪式中，主家主妇患病，按照如今城市文化的观点，有病找医生治即可，跟虚无缥缈的“神”许什么愿？这不是愚昧吗？而主家不但积极主动配合医生手术治疗，还在手术治疗之前向信仰神祈求护佑，许下手术成功请书三场的大愿等，且果真说到做到。何以如此？开始笔者百思不得其解，后来经过多次跟信仰群众的聊天接触，才恍然大悟！老百姓明白，有病依靠的是科技医疗手段，治疗措施和方法是必须有的；但他仍然要向神灵祷告，认为若加上了神灵的保佑，必然手到病除。这是什么？这是人们对信仰神的一种精神依赖，而礼俗恰恰强化了这种文化心理。今天，不单是乡间，即使在城市文化

中，这种心理仍时有发生。当人们对某一件事情倾尽个人所能，仍不能确保成功甚或绝望的情况下，向信仰神祷祝便成为寄托希望、祈求愿望达成的常见行为。

人们“痛则呼母、穷则呼天”的原始本能，在民间信仰下，通过许愿还愿的行为，带出了“神人以和”“神降而托于巫”“托福必奉神，奉神必以歌舞戏乐酬神”的传统文化心理在民间信仰外衣之下的深层积淀，以及对民间百姓日常生产生活秩序所产生的深远影响。正是这种传统文化心理对中国百姓的影响和作用，导致了中国百姓日常生活及礼俗的需要，才使我们的传统音乐文化能够经受住历史上无数的风风雨雨，甚至在经济浪潮汹涌澎湃的今天，仍能以活体传承的方式，在民间这片肥沃的土壤之上存续着。这不得不让人感慨：传统——真正是一条绵延不绝的河流。

而“愿”作为一种普适性的理念，即便在当下，无论城市还是乡村，都依然广泛存在于人们的头脑中。并且，对于“愿”的这种存在和达成，城市有城市的作为，乡间有乡间的礼俗。乡间礼俗延续着传统，涵盖了用乐。毕竟，在举行还愿仪式的礼俗中，乐与礼依然会“相须以为用”地前行，而传统的音声形式正是在这个行进的过程中得以延续和传承。虽然，新的创造、新的形式会被不断吸纳，但表达“愿”的理念始终没变，人们对美好的“愿”的憧憬一直存在，最常见的一句家喻户晓的广告语“许个愿吧”，不正是对这种美好愿望的最朴素最直接的表白吗？不正是我们历史文化的大传统在当下社会的承续吗？虽然有些文化传统目前似乎处于非主流的样态，但它们并非会随着社会发展就要完全成为“历史”的，而是会随之注入新的社会血液继续传承，“愿”正是这样！在一些庄重的具有“愿景”的场合，仪式依然会存在，仪式中用乐依然会存在。民间信仰、礼俗、传统音乐、现代音乐等也会在被糅合后，重新融入某些“愿”的仪式行为之中，这，就是我们的文化传统！这，就是我们传统文化之魅力所在！

（原载于《音乐文化2007》，文化艺术出版社，2008年。）

“堂名”辨

乔　俏[1]

一、“堂名”的形成

（一）堂名之定义

“堂名”的定义可分为广义和狭义两个部分。广义的“堂名”，东汉许慎《说文解字》[2] 注解“堂”：“堂，殿也。”可知堂就是殿，高大而明亮的屋子都叫作堂或殿。古代人家住宅正中向南的一间叫作明堂。明堂是整个住宅的正屋，也叫作堂屋。各朝各代，文人雅士们依个人爱好，引经据典书写堂名以匾额形式悬于堂前，以表现一种人生态度或人生追求。而古代一些音乐活动恰巧就是在这些“堂”屋中进行[3]。随着时代的发展，“堂名”并不仅仅局限于殿堂之“堂名”，而且发展成为一个家族、会社、作坊、人称等的名号。

狭义的“堂名”，是专门针对会社之“堂名”，单指一种民间音乐会社。伍国栋先生对“堂名”的定义为：作为民间音乐会社组织形式的堂名班社，在环太湖地区一般即简称为“堂名”，这是专指明代中叶以来，以苏州为中心兴起并逐渐在环太湖地区传播开来的清唱剧曲并兼奏吹打乐和丝竹乐的民间音乐会社组织，是环太湖地区民间和民间艺人群体中流传的一种习惯性专称[4]。伍先生之所以认为堂名形成的时间是在明中叶，更多是以演出场所之“堂名”（文人家宅中堂屋之名）来

---

① 乔俏，女，1988 年生，中国艺术研究院 2011 级硕士研究生。

② ［东汉］许慎：《说文解字》，沈阳：万卷出版公司，2009 年，第 1115 页。

③ 伍国栋：《江南丝竹——乐种文化与乐种形态的综合研究》，北京：人民音乐出版社，2010 年，第 109 页。“明万历年间，上海潘允端家乐班经常演乐的地点，在著名园林‘豫园’的‘玉华堂’‘乐寿堂’，南京李言恭家乐班经常演乐的地点在‘瑶华堂’……清代康熙年间，宜兴孙懋曙家乐班经常演乐的地点，在‘乐孺堂’等等”。

④ 伍国栋：《江南丝竹——乐种文化与乐种形态的综合研究》，第 110 页。

进行考量，但这似乎并不能与后来乐班自取雅号以××堂的“堂名”活动相等同。伍国栋先生所认知的最早的堂名显然还不是学界广为认同的堂名意义。

对堂名的定义我们可以从共时和历时两个层面进行探讨，共时的层面包括几大《集成》和其他工具书中对堂名的认知，历时的层面则是从历史文献入手，了解学术界不同时期对堂名的定义。

1. 集成及其他工具书中对堂名的定义

自20世纪80年代国家启动了“十大集成志书”的宏大工程，其中，在《中国戏曲音乐集成》（江苏卷[①]、上海卷[②]、浙江卷）、《中国民族民间器乐曲集成》（江苏卷、上海卷）、《中国曲艺志》（江苏卷、上海卷）、《中国曲艺音乐集成》（江苏卷、上海卷）以及《中国曲学大辞典》和《中国昆剧大辞典》等书中都对“堂名”一词做过定义。

在《中国戏曲志》的“江苏卷”和“上海卷”这两部志书中，就分别描述了江苏南部和上海地区“堂名”的基本情况，指出“堂名”是民间职业音乐班社，经常受雇于喜庆吉事人家，演奏乐曲。明明是在说堂名，又是戏曲志，却在讲乐曲之事，这也说明堂名内部各种音声技艺形式的相融性。

通过整理几种对“堂名”的定义，我们可以看到对于“堂名”乐班的产生年代，学界并没有形成统一意见，并且大都语焉不详。伍国栋先生认为“堂名”“自明代中叶”以来就有，其根据主要是从苏南地区私家乐班大量出现的时间（明代中叶），及堂名对乐班的承载上来进行认知。而在《中国戏曲志》和《中国曲学大辞典》中则使用了“清代盛行”“旧时”这样的字眼。

而《中国戏曲音乐集成·江苏卷》[③] 对“堂名”的定义则主要集中在奏乐形式及形制上。由于“堂名”和昆曲的密切联系以及“堂名”在昆曲传播中的重要

---

① 《中国戏曲音乐集成·江苏卷》编辑委员会编：《中国戏曲音乐集成·江苏卷》，北京：中国ISBN中心，1992年，第809页。

② 《中国戏曲音乐集成·上海卷》编辑委员会编：《中国戏曲音乐集成·上海卷》，北京：中国ISBN中心，1996年，第706页。

③ 《中国戏曲音乐集成·江苏卷》编辑委员会编：《中国戏曲音乐集成·江苏卷》，北京：中国ISBN中心，1992年，第58—59页。

作用，《中国昆剧大辞典》[1] 及《昆曲辞典》[2] 这类昆曲辞典对“堂名”一词也做出定义和解释。

在《中国曲艺志·上海卷》[3] 演出习俗一目下就出现了“请‘堂名’”一词，这里已经把“请堂名”看成是一种曲艺演出习俗，多为富豪之家红白喜庆设宴待客之用，也记述了上海地区的堂名原先以清唱昆曲为主，清末民初有些堂名改唱皮黄、苏滩等。除戏曲外，堂名还兼奏十番锣鼓及吹打曲牌，并与鼓手、道士合并演唱，说明堂名内部从人员组成到其所承载的音声技艺形式的丰富性意义。

而对于“堂名”在近代所参加的具体音乐活动，《中国民族民间器乐曲集成·江苏卷》在苏南十番吹打目下的堂名吹打也有所总结。“堂名班社主要依赖于民间各种风俗礼仪活动而存在，如民间的婚、丧、寿、庆，以及祭祖、侍佛、元宵节、端阳节、中秋节等，都属于他们应酬的范围。堂名班社中的艺术蕴藏大致包括两个方面：一是清唱戏文，主要是昆曲和苏滩……二是演奏民间器乐曲，即十番锣鼓和十番吹打……”[4]

从以上整理的材料可以看出，不同音乐种类的文献对堂名的记述也由于视角的不同而有所差异和侧重，戏曲、曲艺方面的文献大都把目光集中在堂名对昆曲的承载上，器乐方面的文献则主要记述堂名的演出形制和演出内容。

当下学界对堂名认知的共识为：堂名是流行于江苏南部、上海及浙江北部地区，既清唱戏文（昆曲、滩簧、京剧），又演奏传统器乐（十番锣鼓、吹打、丝竹）的一种较复杂的班社形态，服务于各种婚丧喜庆场合及民俗活动。至于堂名的产生年代则至今没有达成一致，有学者认为堂名在明代就已经产生，也有学者认为堂名产生于清代中、后期。之所以会有这种差异，正是由于看待堂名的视角不同，若是仅从堂名所承载的某一种音乐形式出发，其产生年代也就不尽相同。从不同视角的材料中还可以看出：（1）堂名是一种复合的，涵盖多种音声技艺形式的综合性音乐班社；（2）视角差异导致了在研究堂名群体时各有侧重，难免有以偏概全

① 吴新雷主编：《中国昆剧大辞典》，南京：南京大学出版社，2002年，第314页。
② 洪惟助主编：《昆曲辞典》，宜兰：国立传统艺术中心，2002年，第9页。
③ 《中国曲艺志·上海卷》编辑委员会编：《中国曲艺志·上海卷》，北京：中国ISBN中心，2007年，第465页。
④ 《中国民族民间器乐曲集成·江苏卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·江苏卷》（上），北京：中国ISBN中心，1998年，第101页。

之嫌，对堂名的整体把握稍显不足。

2. 历史上的堂名

与本文所辨析性质相近的“堂名”一词正式出现在清代中期，清嘉庆捧花生在《画舫余谈》（成书于嘉庆年间）中提及：

> 清音小部，旧有单廷枢、朱元标、李锦华、孟大绶等，今亦次第星散。后起堂名，则为“九松”“四松”“庆福”“吉庆”“余庆”诸家，而脚色去来，亦鲜定止。就余所见，“庆福堂”之三喜、四寿、添喜；“余庆堂”之巧龄、太平，品艺俱精。游画舫者，携与并载，无嫌竹肉纷乘也。①

《画舫余谈》中说得清楚，清音小部“次第星散”之后才“后起堂名”，可见这清音小部产生于堂名之前，但由于文献中提及清音小部（清音班）的也只有只言片语，并不能直接说明堂名与其存在一定的传承关系。另外，通过上面的文献我们也可以发现，清嘉庆时期（1796—1820）的堂名还带有明清家乐清新雅致的艺术风格和“崇雅”的审美追求，重在戏曲行当的表演，角色扮演的高超技艺和美轮美奂的外部造型都是堂名用以扬名和招揽生意的重要方式。

而在清范祖述《杭俗遗风》一书的记载中则直接把堂名和清音班等同，原文为：

> 堂名即清音班，多自姑苏来者，共有十余班，有万福、全福、增庆、增福、双寿、双桂、福寿、荣华、秀华等班。②

上述二书都有提及清音班（清音小部），而《杭俗遗风》则直接道明了清音班和堂名的紧密联系，并指出堂名的生发地大抵是在姑苏，后来才传到杭州等地。

徐珂则在《清稗类钞》中做出如下定义：

---

① ［清］捧花生：《画舫余谈》，《丛书集成续编》卷二一一，台北：新文丰出版公司，1988年，第680页。

② ［清］范祖述：《杭俗遗风》，上海：上海文艺出版社，1989年，第46页。

堂名，乐班也，亦称清音班，昔之江宁，今之苏、杭等处皆有之，以尝自称“福寿”“荣华”等堂，故以为名。每班用十岁至十五六岁之童子八人，服色皆同，领以教师管班，佐以华丽装饰品及九云锣诸乐器，喜庆之家多雇用之。①

由于《清稗类钞》是由清末民初人士徐珂所著，可见在这一时期，堂名在苏南、浙北一带可谓“极盛”，由于热闹和便于迎送宾客的特点，堂名被广泛地运用于喜庆等各种民间礼俗场合，这就与之前《画舫余谈》中所记述的带有明显“崇雅”性质的堂名不论是在演出场合、表演形式、服务对象等方面都有所区别。

通过上面列举的文献我们基本可以看出堂名表演形式和职能的转变，即由“小众化”走向“大众化”，由雅致路线转向民间礼俗。特别对于家乐体系中的这些乐人来说，她们的服务对象主要为家班主人，而作为乐营中的官属乐人来说，他们虽在特定的时段内既为官服务又参与民间活动，但是相对广大平民阶层来说还是较“小众化”，在乐籍解体之后，这部分乐人逐渐走向社会，为了生存，他们需要面对不同的服务对象和需求，也因此需要在表演形式和职能上更加“大众化”。

由此也可以看出，“堂名”的形成并不是一蹴而就，它经历了一个漫长的衍化过程，在不同的时期，“堂名”的演出形式、演出内容、人员组成等方面都是不同的，用发展的观点来看待“堂名”似乎更为合理。伍国栋先生把明清两代和民国初期在环太湖地区生存活动的音乐会社组织分为三种类型，即“家乐”班、“堂名”班和文人乐社②，这似乎也揭示了一些“堂名”初期发展的某些状况。伍先生对环太湖地区的音乐会社组织的划分主要是从历时的角度，对不同时期江南地区的音乐班社类型做出总结，道明了堂名对家乐班的继承情况，以及堂名生存方式的都市化、文人化嬗变。但是伍先生却没有关注到堂名班和文人乐社在共时层面的不同侧重，如二者的活动范围就分别侧重于城市和以城市中心向外辐射的周边乡镇以及都市文人知识分子阶层；服务性质的不同侧重，堂名服务于民间礼俗，而文人乐社则多用以自娱。本文所要辨析的堂名重点是在其专业乐人的承载部分，文人乐社特

① ［清］徐珂：《清稗类钞》卷一〇，北京：中华书局，1986年，第4939页。
② 伍国栋：《江南丝竹——乐种文化与乐种形态的综合研究》，第94页。

别是剧曲丝竹乐社也有向专业乐人学习昆曲以及其他曲目融合的情况存在，但纵观其曲目大都是文人创作，因此不在本文讨论范围之内。谢建平先生则直接阐明了“小堂名”（即“清音小部”）和“大堂名”之间的区别与联系，他认为，早期的“小堂名”尚带有着从“家乐”班衍变而来的崇雅气息，但已转向社会公众服务的经营性质……从早期“小堂名”服务对象的欣赏水平和需求层次上看，似乎对清曲唱及器乐演唱、演奏技艺高下尤重，审美品位在一定程度上还延续着“家乐”时代的雅致，这显然与后来的“大堂名”音乐功能偏向于民间礼俗音乐形式有所区别①。经过一定时期的发展，部分道士、吹鼓手、农民等也加入到堂名之中，因此苏南不同地区也有“堂名鼓手”“道士班”等称呼。但是，堂名在不同时期的人员组成变化，及堂名这个概念所包含的不同类型并没有引起学界的足够重视。

堂名是流行于江苏南部、上海及浙江北部的一种具有特定内涵的民间音乐班社类型，是一种特殊称谓和现象。从形式上看，既有以坐唱昆曲、滩簧、京剧为主，侧重戏曲，兼有多种传统器乐形态的类型；又有侧重民间器乐，诸如十番锣鼓、吹打、丝竹，兼有戏曲演唱的类型；还有道士也参与其中的类型。事实上，堂名从产生到定型，经历了人员组成、音乐形式、流行区域等一系列的变化过程，才形成今天被大家所认知的涵盖多种音声技艺形式，较为复杂的班社形态。正是由于其道士、吹鼓手、官属乐人的不同人员背景导致了不同堂名的演出形式也有不同侧重。被当下学界所共识的堂名也可细分为道士堂名、堂名鼓手、昆曲堂名三类，道士堂名侧重于道场法事，兼以吹打器乐和昆曲，堂名鼓手则以吹打为主，兼唱昆曲，而昆曲堂名则以唱昆曲为主，兼奏丝竹吹打；从内涵上看，各朝各代，文人雅士们依据个人爱好，引经据典书写堂名以匾额形式悬于堂前，以表现一种人生态度或是人生追求，从另一个方面来说，大宅之厅堂也是演乐唱堂会的地方。而作为音乐班社的堂名，取其雅致的意味加以通俗美好的称呼，既有文雅之感，又有吉祥喜庆之意，如合和堂、万和堂、富贵堂、双鹤堂等。

纵观涉及堂名的文献，其成书年代大多是在清中叶（清乾隆年间）以后，而目前可见的有关堂名的研究成果也并没有解释清楚堂名究竟产生于何时，为何会产

① 谢建平：《“堂名”在近现代昆曲传承中的地位与作用》，《艺术百家》2011年第3期，第176页。

生堂名这种涵盖多种音声技艺形式的班社，为什么出现文献记载的时间恰巧在清中叶，堂名这种综合音乐班社形态的产生难道仅仅是随着时间的推移而自然形成的？从宏观上看，全国各地鼓吹班子、戏班等音乐团体的大量形成也是在雍乾之后的清中叶，仅仅是巧合吗？

项阳对乐籍制度①的一系列论述，为我们提供了新的视角，从乐籍制度的角度对堂名重新进行审视，似乎能对堂名的产生和以上诸多问题做出解答。

通过对已有堂名班社记载的分类把握，我们认为，堂名正式产生应该是在雍正禁乐籍之后，堂名早期的演出形式为何以戏曲为主呢？首先，各级官府均有乐人，州以上的高级别官府有乐营，县级官衙则乐人数量相对较少。

"诸营军皆有乐工，率五百人得乐工五十员。每乘舆还宫，则诸工杂被绛绿衣，自帷宫幔城至皇城门分列驰道左右，作乐迎奉……或军中宴亦得奏之。……凡天下郡国皆有牙（衙）前乐营，以籍工伎焉。"② 此条文献即可说明乐营在宋代已经分布广泛，他们既要负责平时道路卤簿等礼仪用乐，军中宴会亦要有俗乐部分的承载，兼有礼乐和俗乐的双重职能。

此外《说郛》中亦有关于"乐营"和"营妓"的记载：

> 王介甫诡诈不通外，除自金陵过扬州，刘原父作守以州郡礼邀之，遂留方营妓列庭下，介甫作色不肯就坐，原父辨论久之，遂去营妓，顾介甫曰：烧车与船延之上座。③
>
> ……方始应召稍近于女色，有父之遗风。赴淮南之召，路经常州。李瞻给事方为郡守，晦辞于祖席，忽顾乐营妓人朱娘言别，因掩袂大哭……④
>
> ……秦少游在蔡州，与营妓娄婉字东玉者甚密，赠之词云：小楼连苑横空。又云玉佩丁东别后者是也。又赠云天外一钩横月带三星谓心字也。⑤

---

① 参见项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001年。乐籍制度：肇始于北魏，经隋唐直至清雍正元年（1723）解体的以"贱民"为主体的专业乐人制度，这些专业贱民乐人在宫廷、官府、军旅、庙宇中执事应差，承载着礼、俗类下的多种音声技艺形式，形成了庞大的网络体系。

② ［宋］陈旸：《乐书》卷一八八《东西班乐》，文渊阁《四库全书》，上海：古籍出版社，1987年，第849页。

③ ［明］陶宗仪等编：《说郛三种》卷一二〇，上海：古籍出版社，1988年，第854页。

④ 《说郛三种》卷一二〇，第2141页。

⑤ 《说郛三种》卷一二〇，第2579页。

从《说郛》中的记述可以看出：（1）元明时期乐营分布之地多在州以上的高级别官府所在地；（2）乐营营妓不仅参与俗乐场合，还往往要以声、色侍人。

在乐籍制度存续期，无论是祭祀礼仪、军中鼓吹、宴飨俗乐场合都少不了这些专业乐人在礼乐和俗乐两个层面多种音声技艺形式上的承载，这些音声技艺形式涵盖了鼓吹、戏曲、歌舞、小唱、小令、丝竹等其他器乐形式，包括戏曲在内的多种音声技艺形式由于规模等要求，多由州以上高级别官府乐营中的官属乐人承载。可以说，在乐籍解体前，只有在州府以上的官衙才有这种能力演出角色齐备的戏曲及多种音声技艺形式，这也是戏曲的发展相对集中在高级别官府的主要原因。其次，雍正饬禁乐籍，直接导致全国范围内官属乐人的除籍，自谋生路代替了“铁饭碗”，原本官养的一群乐人被推向市场，戏班也由原先的官养转向民养。由于乐籍制度解体，各地既往主要为官府服务的官属乐人在脱籍后转而侧重于服务社会民众，经历了服务对象和审美情趣的双重变化，并根据不同需求不断地进行调整。堂名的流行区域在清代建制沿革中的分布主要集中在苏州府和松江府（见图1）。

图1①

① 谭其骧主编：《中国历史地图集》，北京：中国地图出版社，1982年，第16—17页。

依照《明一统志》和《清一统志》中的记载，苏州府辖太仓直隶州和吴江、昆山、常熟等7县，治吴县；松江府辖治楼、奉贤、金山等7县和川沙厅，治华亭县。除了一般意义上的行政设置之外，《明史》中则说明了此地在有明一朝驻有直隶苏州卫、太仓卫、镇海卫、金山卫4卫①，仅苏州卫下就设左、右、中、前、后5个千户所，此外，明代应天等府巡抚也驻苏州，清代苏州设有诸如织造府等官衙。正是由于乐营多服务于高级别官府，高级别官府又多是“通都大邑”，因此在乐籍制度解体后，这部分官属乐人首先面向的是城市地区的市民阶层。苏南地区本就是昆腔的生发地，普通群众都对昆曲有一定的欣赏能力，再加上又是文人荟萃、经济富庶之地，广大市民阶层自有一份“崇雅”情怀，设宴待客经常以昆曲侑酒助兴，对昆曲的需求日盛。但是，由于需求的不同，乐人们又逐渐分化为以娱乐为主的专业戏班和与民间礼俗相结合的早期堂名两种。通过文献可知早期堂名主要活动于喜庆场合，随着其应用区域逐渐以城市为中心向周边乡镇辐射，而堂名自身也经历与多种人员的融合，音声技艺形式趋向丰富。

（二）历时溯源，形成背景

从堂名形成之初的特点、演出形式、内容来看，都与苏南的家乐基础不无联系，但是乐籍制度的解体才是促进堂名最终产生并进一步变化发展的直接动因。

1. 家乐与堂名

追溯家乐的历史我们可以发现其与先秦时期的“女乐”不无关系，随着乐籍制度的实施和隋唐教坊的产生，其一直隶属教坊乐籍发展至明清。据载，唐中宗神龙二年（705）九月，朝廷颁布了官员蓄乐敕令：“三品以上听有女乐一部；五品以上，女乐不过三人。”② 唐玄宗天宝十载（751）九月二日再度重申前令：“五品以上正员清官，诸道节度使及太守等，并听当家畜丝竹，以展欢娱。行乐盛时，覃及中外。”③这条文献我们可以看出唐代从制度上对不同品级官员的蓄乐规模进行规定，从唐代蓄养家妓主人的身份我们也可以看出他们基本上都有从官经历，如白居

① ［清］张廷玉等撰：《明史》卷九〇，北京：中华书局，1974年，第2200页。
② ［宋］王溥：《唐会要》（中册）卷三四，北京：中华书局，1955年，第628页。
③ ［宋］王溥：《唐会要》（中册）卷三四，第630页。

易、段文昌[1]等。需要明确的是，在唐代，文人们在高中之前是没有资格豢养家班女乐的，为官之后会随着官阶高低依制配给家妓。此外，女乐还经常作为一种赏赐方式，和金银珍币一起赐给立下功劳的亲王大臣。这些女性乐人无疑就是乐籍中人，她们随统治者的意志被分配到官员家中，一旦官员官阶不再，这些乐人又会回到各个地方教坊之中等待再次分配。五品之官辖域在州，州以上的高级别官府又配有乐营，乐营中的女乐群体主要为官衙的宴饮场合和多种俗乐场合服务。家班女乐则主要是为家班主人服务，服务的内容也多在俗乐层面。又如唐时《北里志》记载：

> 近年延至仲夏，京中饮妓，籍属教坊，凡朝士宴聚，须假诸曹署行牒，然后能致于他处，惟新进士设筵顾吏，故便可行牒……[2]

这里就说明教坊中人在官府需要时拿度牒前往，用完还回到教坊，而专为高官内宅服务的乐妓则不必如此。

由上面文献中的记载也可见在唐代，无论是官妓[3]、家妓[4]还是私妓[5]，其来源多属乐籍，且籍属教坊这点是毫无疑问的，《教坊记》和《北里志》中不乏这样的记载。那么，家妓和私妓在某种程度上还是具有官妓的性质，即名籍在官，其不同应该只是随着面向的群体身份不同，其服务方式和职能也会有所区别。“唐代教坊体系的完成和娼家女乐的定型，奠定了后世女乐类别，隶乐籍者为官妓，是乐籍制度下的女乐，此外有不隶乐籍但依附官妓生存的私妓。”[6] 这也为我们如何分辨女乐性质提供了标准：是否在官？《元典章》云：本司看详，除系籍正色乐人外，其余农民、市民、良家子弟，若有不务本业，习学散乐、搬演词话人等，并行禁

---

① 白居易：唐穆宗时，曾任中书舍人（正五品上）、太子少傅（从二品）、刑部尚书（正三品）等职。段文昌：唐穆宗时，官拜中书侍郎（从二品，宰相），后任刑部尚书、兵部尚书（正三品）。

② ［唐］孙棨：《北里志》，《中国文学参考资料小丛书》第一辑第八册，上海：古典文献出版社，1957年，第22页。

③ 官妓：官方乐部管理下的女乐群体，为宫廷、官府等“公家机构”提供礼乐和俗乐服务。

④ 家妓：与官府拥有官妓相应，唐代官员还可在家中蓄养一定数量的歌妓，称家妓。

⑤ 私妓：官妓、家妓之外的市井歌妓。

⑥ 程晖晖：《秦淮乐籍研究》，中国艺术研究院2007届博士学位论文，第17页。

约①。在元代只有在籍的“正色乐人”才可以“习学散乐、搬演词话”，良家子弟则不能以此为业，也就是说在籍的专业乐人均非“良家子弟”。明代乐籍成为政治的牺牲品，“可以说是乐户最多，入籍成份最为复杂，而又最为残酷的。没有哪一代的乐户比明代更为低贱②”，明代的音乐活动也依制由乐籍中人承载。清代的乐户也分为在官和不在官两种，乐籍是从宫廷到各省地方州县的普遍现象。

明清之际，战火连连，家乐经历了明代后期的繁盛，朝代更迭，许多家乐主人或死于非命，或流离失所辗转避难，顺治、康熙年间（1644—1722），为了巩固政权，朝廷通过“江南奏销案”③ 对江南的士绅阶层予以严厉打击，众多家乐散佚四方。此外雍正二年（1724）、乾隆三十四年（1769）、嘉庆四年（1799）和嘉庆十三年（1808）连续出台了禁止蓄养优伶的政策，拟从制度上对蓄养优伶之事进行革除。

对于家班女乐究竟是什么性质，程晖晖的解释是：“在乐籍制度下，所谓家妓者，虽然被主家所豢养，很可能从小被主家训练，但并非完全隶属之，她们的名籍仍在乐籍，主家若要收用为媵妾，必须首先脱其籍为良，也就是说，只要作为家妓——女乐者，就仍然是贱民，当然这是乐籍肇始以来的情况。”④

乐籍制度产生后的专业女乐群体皆隶乐籍，在不同时段虽有所差异，但基本如此。制度的发展具有一致性，以往的文献及后人的研究成果均体现出明代的家班女乐确为乐籍中人无疑。只是明代的家班女乐更呈现出一种私有的特点，她们的服务对象就是家班主人，演出方式及内容则视家班主人的喜好而定（苏南地区的文人雅士大都爱好昆曲），具有声色娱人的双重功能。家乐形式不仅仅单指昆曲，还涵盖了歌舞、丝竹弦索等多种音声技艺形式，它们的共同点就是基本不为礼制仪式服务，大体上属于俗乐类型。其实女乐群体与高级别官府的乐营女乐性质相似，二者都隶属乐籍且服务类型都以俗乐为主，虽然很少有文献记录乐营女乐和家班女乐的

---

① ［元］《元典章》卷五七，陈高华等校点，天津：天津古籍出版社，2011 年，第 1938 页。

② 项阳：《山西乐户研究》，第 23—24 页。

③ 付庆芬：《清初“江南奏销案”补正》，《江苏社会科学》，2004 年第 1 期，第 132 页。江南奏销案：顺治末年，清政府制造了一起震惊朝野的奏销案，其公开理由是追比钱粮逋欠，实质则是打击反对清政府的达官士人，尤其是江南士人，一时间，绅衿士子功名尽黜，斯文丧尽，以文薮著称的江南，赋额最重，逋欠最多，所受打击也最重。

④ 程晖晖：《秦淮乐籍研究》，第 18 页。

具体演出内容，但是她们的音乐技能应该是在地方教坊中习得，正所谓“男记四十大曲，女记小令三千”，这“小令三千”就是乐籍女乐的“必修课”，并被广泛应用到各种俗乐场合之中。

从雍乾时期的乐籍制度解体到后来出台的一系列禁女伶、女乐政策，给了家乐致命一击，明清江南家乐在经历了朝代更迭和一系列的政策打压之后发生了明显的变化，从官养向民养过渡，既可以服务于富商巨贾、高官显贵，还可以用于民间的一些庙会、礼俗仪式场合等。家班乐人们有些作鸟兽散，另谋生路，有些则因自身技艺加入职业戏班或为民间礼俗服务的音乐班社，继续以乐业为生。乐籍制度解体后，民间对于戏班在规模上的需求和经济上的支持显然与官家的豪奢不可同日而语，官养向民养①过渡在戏曲上具体表现为戏班规模变小和演剧功能衰退，就苏南来说就是逐渐向职业戏班和早期堂名过渡。当然，早期堂名并不完全是由家班女乐构成，而是结合了家班和官属乐人尤其是乐营女乐的综合产物。这也就解释了为何早期的堂名对清唱曲及戏曲犹为重视，其审美品位在一定程度上还延续着家乐时代的雅致，但是由于文化审美需求不同，堂名逐渐发展为两类，一为带有“崇雅”气息，风格雅致，偏向戏曲；一为重在满足民俗需求，与部分道士、鼓手相融合，吸收学习道士和吹鼓手曲牌，也因此偏向吹打等器乐曲的一类，由于民俗活动的需要和百姓审美趣味的改变也逐渐与弋阳腔、京剧、十番等其他音声技艺形式相结合，相继出现了“昆堂名”“京堂名”等称呼。

陈去病《五石脂》载：

> 吾邑四乡，往往有三家之村，不识字之氓，亦俨然集其徒六七，围灯团坐，相与吹弹丝竹，唱元明人曲本，亹亹可听。入夜则打十番鼓，杂以科诨，大类郡城清唱。予颇求其故而未得。既乃搜阅志乘，遍征前贤遗事，始知彼等所居村落，大抵先朝故家，曾于此营构园林别墅。意者当日或盛集家乐，以为娱快……②

① 参见项阳《从官养到民养/腔种间的博弈》，《艺术百家》2012年第1期，第140页。

② 陈去病：《五石脂》，薛正兴主编《江苏地方文献丛书》第二册，南京：江苏古籍出版社，1999年，第352—353页。

陈去病，苏州同里人，其活动年代大约为清末民初。文献中作者介绍了其生活地区的音乐活动情况（涵盖了丝竹、吹打、十番鼓等音乐形式），从音乐演出形式的描述中我们可以看出，说的就是堂名，虽然没有提及具体功能，但是作者把这种形式和郡城清唱相等同，可见乡村一级和郡城一级的音乐形式虽然由同一类人群承担，但是演出形式有所区别。

要说家班走向民间的典型性意义的来源，王锡爵家班就是很好的例子。

王锡爵家班：王锡爵，字元驭、荆石，太仓人。明嘉靖四十一年（1562）一甲第二名及第，授编修，累官祭酒、礼部侍郎、尚书、文渊阁大学士等职，万历年间（1573—1620）官至台阁首辅。万历二十二年（1594）托病乞休，皇帝曾赐以家乐班安度晚年。王锡爵家乐班是在太仓地区名气较大的家乐班，也是较早采用弦索伴奏的南曲家乐，张野塘、赵瞻云、苏昆生等都在王锡爵家班中担任过教习工作，该班还曾上演过汤显祖的新作《还魂记》。其子王衡、其孙王时敏、时敏七子王抃，都酷爱音乐，曾作杂剧、传奇付家班排练演出。到王时敏把家产分给9个儿子，王氏家乐散班。王氏家班历经两朝四代，前后活动达80年之久。

> 雍乾年间，官方禁止蓄养家乐，王氏家乐班因此走上社会，成为民间职业昆班，取名吉（结）芳班。吉芳班常驻于太仓小西门内西火神庙，那里有古戏台。吉芳班生旦净末丑角色齐全，约60人，既经常在太仓和外地演出昆曲，又是培养昆曲人才的科班所在。浮桥陆公市的百忍堂等堂名艺人，就是吉芳班教习授艺的。①

从王锡爵家班到后来的吉芳班，已经完全体现出了家乐班由兴到衰，再到走上社会成为民间昆曲班社的发展脉络，经历了雍乾年间禁止官员蓄养家乐、女伶政策的影响，原来的家乐班成员分流为民间职业昆曲戏班和堂名班社二者，其服务的层面稍显不同，职业戏曲班社主要面向城市，而堂名班社则主要面向农村民俗活动。这种变化并不是简单的从雅到俗，而是在不同层面、面向不同层次，雅、俗两条线

① 陈有觉：《太仓与昆曲》，杭州：西泠印社出版社，2008年，第27页。

共同发展，有一定的共通性和传承性。

结合杨惠玲[①]博士对明代50余个家班的记述考证，我们可以明确，在明代中后期蓄养家乐的人员组成中，致仕或罢官返乡的官员群体所占比重最大。而除了文士和官僚之外，商人也是兴办家乐的新兴力量，明人李梦阳在《拟处置盐法事宜状》一文中称："今商贾之家……其富与王侯埒也，又畜声乐伎妾珍物，援结诸豪贵，籍其荫庇。"[②] 可见，商人蓄养家乐在当时已经屡见不鲜。通过分析文献我们也可发现这一时期家班主人主要是由致仕或罢官返乡的官员群体、官宦子弟、不知名的地主富商以及少数布衣等身份构成。这已经与唐宋时期只有一定品级的官员才能蓄养家妓的情况有所出入，但是从明代蓄养家妓的绝大部分人员还是具有一定的从官经历这方面来看，说明在国家意义上应该是不允许富商巨贾养家班，还是以官员为主导，但制度规定下总是有破例的情况发生。蓄养家妓的群体在唐以后的不同朝代都具有一定的共同性及延续性。

另外，苏州自古就是经济富庶之地，唐宋以降，江南地区经济发展之势迅猛，并在明、清时达到高潮，苏州、杭州、南京、扬州、上海等城市各领风骚，组成了影响社会发展的前现代化城市群生态系统。根据《万历会计录》[③] 记载，整个明代苏州的浒墅关在全国7个主要钞关中税收额名列第二，明显高于其他南方钞关。清代苏州浒墅关仍是重要的收税大关，直接属于中央和最高统治者掌握。明、清时期的苏州是长三角地区的经济、文化中心，不仅仅官员蓄养家班，一些高级别官府也蓄养府班。像江南织造这类织造府除了承办宫中戏装外，同时也向内廷、南府等机构传输地方戏曲人才。显然，织造府的职务和宫中演出关系极其密切，甚至可以说与演出供御承应大戏的内班的建立与演出都有直接关系。雍正年间（1723—1735）的苏州织造海保就蓄有一个规模宏大的官办昆班——织造部堂海府内班[④]。由此可

① 杨惠玲：《戏曲班社研究：明清家班》，厦门：厦门大学出版社，2006年，第24—34页。

② ［明］李梦阳：《空同先生集》，台北：台湾伟文图书出版社有限公司，1976年，第1103页。

③ ［明］张学颜等撰：《万历会计录》，《北京图书馆古籍珍本丛刊》（卷五三），北京：书目文献出版社，1989年，第1316—1325页。

④ 织造部堂海府内班：昆曲戏班。清雍正十一年（1733）后创建于苏州，隶属于苏州织造府。"海府"指雍正、乾隆年间（1723—1796）织造官海保的官府，"内班"指织造部堂官办戏班。是一个地位特殊、规模颇大、演剧水平很高的职业昆班。名旦吴福田（字大有）、著名老生朱文元曾任该班总管。主要任务是承应官场演戏。乾隆南巡时供奉接驾演戏，全班演员、乐师达100余人。

见，苏州地区不仅有普通地方官员，更设有漕运、盐运、织造等国家管辖的官府机构，而这类高级别官府在戏曲等俗乐的传播与发展上无疑起到了非常重要的推进作用。当然，家班和高级别官府对俗乐的承载不仅仅局限于戏曲方面，《青楼集》中记述的俗乐类型也基本涵盖其中，特别是家乐，尤重小型器乐演奏，类似于江南丝竹。

2. 乐籍制度与堂名

乐籍制度肇始于北魏，历经隋唐、宋元以及明清时期，一直有所继承并变化发展，“明代，与乐籍制度所传的前几代相比，可以说是乐户最多，入籍成分最为复杂，而又最为残酷的”。[①] 明代的各种法典政策在吃、穿、住、行上处处规定着从乐群体与平民的不同，而承载着多种音声技艺形式的从事音乐活动的主流恰巧就是为普通平民所不齿、轻贱的乐籍中人。清初的乐籍制度沿袭明朝旧制，清代的统治者对待贱民的态度相较于明代来说较为宽容，这也直接导致了乐籍的禁除。直到雍正元年（1723），才从制度上明确规定禁除乐籍[②]，正是由于这条制度的颁布使这个延续了1000多年，承载着无数乐人血泪历史的乐籍制度土崩瓦解。但是，无论哪一种规章制度，从颁布到具体实施都需要一个“上行下效”的过程，加之乐籍中人又大多散布在各个府县州邑之中，所以在雍正元年的法令颁布之后，中央和地方上又相继出台了一系列开豁乐籍等贱籍的政策。清代中叶这一系列法令政策的出台，不仅对戏曲、器乐等音乐形式的发展影响重大，更直接导致了用乐方式的巨大转变——由官养走向民养[③]。

在元明时期，各地特别是高级别官府中都有一群制度下生存的专业官属乐人，他们俨然是各地戏曲创造与承载的中坚力量。在这一时期，“各地主流演艺群体是在籍的官属乐人。官属乐人在各地承载的声腔以及多种音声形态上可以认知为官腔、官戏的意义，最为要者，这些人虽身份低贱，却是从制度上为官养”。[④] 这种状况一直持续到清雍正年间。在此前，多种音声技艺形式主要由这个群体承载。

明清时期乐籍中人在地方官府的用乐机构中承担了礼乐和俗乐的双重任务，

① 项阳：《山西乐户研究》，第23—24页。
② ［清］张廷玉等撰：《皇朝文献通考》卷一七四，《影印文渊阁四库全书》，台北：商务印书馆，1986年。
③ 项阳：《从官养到民养/腔种间的博弈》，第140页。
④ 项阳：《从官养到民养/腔种间的博弈》，第141页。

"礼乐与礼制仪式相须固化为用，而俗乐则在世俗日常多种场合为用"①，礼乐主要是面对的五礼，以男性乐人为主，根据礼制场合的不同，其乐队组合、乐曲等也会有所差异。鼓吹乐自汉代产生以后，因其礼乐性质为官府所用，承担了除吉礼之外所有的国家礼制用乐。而俗乐主要以女性乐人为主，更多的是承应非礼制仪式用乐，这其中就包括了多种音声技艺形式，如元人夏庭芝在《青楼集》② 中所列的就有杂剧、慢词、谈谑等，可见在乐籍制度解体前乐籍中人就有多种音声承载，虽然同为乐籍中人，不同人群根据功能和场合的不同又各有侧重，有偏向礼制仪式，也有面向世俗生活的，不同的音声技艺形式由不同的乐籍中人承载。谈到明清时期乐籍中人的从乐情况，同时还需注意到，历朝历代都有大量需要乐人的场合，如（1）在国家礼制的规定下各地方官府的祭祀、祈福等活动；（2）高级别官府及王府，明朝对王府的配给乐人的情况有明确的规定；（3）一定品级的官员在宴客、堂会等场合需要这些乐人；（4）文人雅士、富商巨贾的需求等。

乐籍制度解体后，一方面，乐籍的真正解体并不是随着制度的颁布就立刻生效的，想要真正脱离贱籍和普通平民一样，想来也并不那么容易。一直以来从乐者都为平民所不齿，社会地位极其低下，老百姓的歧视观念由来已久，并不会因为朝廷颁布的几条政令就出现根本性的转变。另一方面，原先的官属乐人本就以乐为生，受惯了歧视，音乐也是他们生存的技能和特长，为官家所有的乐人恢复了自由身，不再必须为官府服务之后，其服务对象就由原先的官府转向普通民众，开始更多地参与到民间礼俗之中。

也正是由于服务对象的转变，直接导致了他们的服务方式、演出形式等也要做出相应调整以适应新的"市场"需求。乐籍中人改变了既有的生存方式，由官养向民养转变，其服务对象也从官转为民众，这是最为重要的改变。民养的标志就是以社会普通民众的需求作为其演出的主导，改变了既往唯官府马首是瞻的境况。

堂名就是在这样一个背景下产生的。苏州本就是高级别官府所在地，州府以上的乐营、府县教坊、州府散乐等官属乐人是戏曲等音声技艺形式的承载主体，官属

---

① 项阳：《俗乐的双重定位：与礼乐对应，与雅乐对应》，《音乐研究》2013 年第 4 期，第 89 页。

② ［元］夏庭芝：《青楼集》，孙崇涛，徐宏图笺注，《青楼集笺注》，北京：中国戏剧出版社，1990 年。

乐人参与不同礼乐和俗乐场合，社会对礼乐、俗乐都有需求。乐籍制度解体后，来自各个层级府、县的官属乐人面对社会需要主动转型，在向民间接衍时，为满足当地审美需求，结合不同地区的特色，在礼乐和俗乐两个层面各有承继又相互融合。可以说，堂名在形成之初应该是以官属乐人为主，结合在籍坊曲旧地的乐人歌妓、私家乐班的整体创造，在后来的发展过程中则在人员组成和音声技艺形式的承载上有一些变化。在苏南，礼乐的部分主要由吹鼓手和道士承载，俗乐的部分由“小堂名”① 承载。直至19、20世纪之交，堂名逐渐与吹鼓手、道士互相融合，但是由于组成来源的不同，使得他们在演奏曲目、场合等方面既相互融合又有所区别。曾经的官属乐人之所以要进一步向民间下移，与其他群体互相融合，共同发展，首先是因为民间对礼俗有需求，其次是经济利益的驱使，导致非官属乐人（道士、手工业者等）加入到堂名行列中来，在既有声腔形式的前提下，更多地融入了区域化、地方性的音调、方言，并在此基础上形成新的“风格”和特点。在原先的乐籍制度下，这种乐人网络遍布全国，禁乐籍之后，官属乐人们自谋生路并逐渐向民间渗透。通过查找资料我们可以发现，各地相继出现各种以营利为目的、为民间礼俗活动的音乐班社，其创立时间基本都在清雍正开豁贱籍以后，这是一种全国现象。

究竟堂名与乐籍制度是何关系？首先需要明确的是，明清之际从乐之人大都是乐籍中人，虽然“清朝的乐户也分在官与不在官两种。乐籍是从宫廷到各省地方州县的普遍现象，只不过有些地区的乐户相对比较密集。清代有乐户的省份至少包括了山西、陕西、河南、山东、江苏、浙江、湖北、河北、北京等地”。② 其次，肯定堂名的产生与清中叶的一系列音乐政策的颁布不无关系，是乐籍制度解体后官属乐人向民间、民俗过渡，文化下移的产物。这种产物并不仅仅出现在苏南一地，项阳曾采访过的陕西户县的崔永义老先生③，他就直言自己祖上是乐户，因雍正禁了乐籍而被县衙“分配”到大王镇服务的状况，他们每年都有1个多月的时间需要到县衙候差。秦晓妍④也在其硕士论文中阐述了山东莱芜地区“窝铺”的源头正

① 小堂名：堂名的早期形式，主要以10到16岁的少年为主。是乐籍制度解体后社会上养班子的状况，已经基本脱离了为一人或一家独有的豢养关系，有一定人身自由，以营利为目的。

②③ 项阳：《山西乐户研究》，第32页。

④ 秦晓妍：《山东莱芜西部鼓吹乐班之“窝铺”辨析》，《中国音乐》2011年第4期，第199页。

是从雍正饬禁乐籍，原先为官府服务的乐籍中人，因为除籍被分往各个乡镇，由为官服务转变为为民间礼俗服务，“窝铺”名称的由来正是由于在他们派往各地之初，住宅都为临时搭建，因而才以“窝铺”为名。可见，在乐籍制度的存续期，全国各地都经历了这种类似的官属乐人除籍后向地方下移并逐渐为民间礼俗服务的情况，可以说，这是雍正除籍后的普遍现象。而堂名的形成并不是一蹴而就，而是在清代嘉庆年间以及清末、民初不同时间经历了表演形式、职能等的转变，可以说，堂名的产生是经过了一个漫长的衍化过程的。这也使得堂名群体逐渐由文人墨客走向普通群众，由“小众化”走向“大众化”，由雅致路线转向民间礼俗。由此也可以看出，在不同的时期，“堂名”的演出形式、演出内容等各方面都是变化发展的，用发展的观点来看待“堂名”似乎更为合理。

二、发展中的“堂名”

（一）清末民初堂名的变化

堂名的产生是一种历史必然，这种广泛参与民间礼俗的音乐班社虽然在职能、功能上大体相似，但是具体到演出形式和内容的时候却又各有特点。苏南堂名的特点主要表现在来源的特殊性、演出形式的复杂性和功能的多样性三个方面。我们要关注的是堂名在不同时期所经历的衍化过程。当下对于堂名的定义大都一概而论，没有具体类分堂名内在的复杂性。堂名群体在形成的过程中，逐渐吸收融合了部分道士、吹鼓手，正是由于组成人员来源的不同，导致不同堂名内部既各有侧重又有一定的相通性，既有以坐唱昆曲、滩簧、京剧为主，侧重戏曲，兼有多种传统器乐形态的类型，又有侧重民间器乐，诸如十番锣鼓、吹打、丝竹，兼有戏曲演唱的类型，还有道士参与其中的类型。

堂名从产生到发展经历了一个漫长的衍化过程，面对不同服务对象的不同需求，礼乐和俗乐在某种程度上也相互融合，换句话说，承载礼乐和俗乐的不同人员在乐籍制度解体，向各地下移的过程中，也互相交流和融合，但同时又各有侧重。单一的服务内容早已不能满足群众的需求，面对日益激烈的竞争，苏南的部分道士班、吹鼓手班与堂名班互相学习、融合，以便更加全面地为民俗活动服务。这里需要提出的是，吹鼓手和道士在功能、演出曲目和形式等一定程度上具有全国一致

性，乐籍制度解体前，吹鼓手属于官属乐人，是宫廷、官府、县衙祭祀和生活中不可或缺的音乐群体，具有一定的承继和延续性。而在乐籍制度解体后，吹鼓手和道士班则成为婚丧嫁娶等民间各种民俗活动重要的组成部分。清中叶以后，大量官属乐人向民间接衍，为了自谋生路，便开始为民俗活动服务，道士、吹鼓手和堂名班在这个大背景下趋向融合。

1. 从地域上看

表1为苏州家班、戏班及堂名班社的相关记载，表2为太仓、常熟、吴县、昆山等州县的堂名班社情况：

表1①

名称	活动时间	活动范围	乐班性质	参与场合
瑞霞班	明万历年间	苏州	职业昆曲班社	
申时行家班	明万历年间	苏州	申时行相国的家庭戏班	
吴徽州班	明万历年间	苏州	职业昆曲班社	
金府班	明末清初	苏州	职业昆曲班社	
尤侗家班	清顺治、康熙年间	苏州	尤侗家庭戏班	
王永宁家班	清初	苏州	王永宁家庭戏班	
寒香班（寒香部）	清初	苏州	职业昆曲班社	
集秀班	清中叶	苏州	职业昆曲班社	
集成班	清乾隆、嘉庆年间	苏州	职业昆曲班社	
洪福班	清道光年间	苏州	职业昆曲班社	
大章班	清道光年间	苏州、嘉兴	职业昆曲班社	
大雅班	清道光年间	苏州	职业昆曲班社	
全福班（含文武全福班）	清道光年间	苏州	职业昆曲班社	江湖班、坐城班②
三吟秀班	清咸丰年间	苏州	昆弋武班（属关内南头水路班子）	

① 综合《苏州戏曲志》和《中国昆剧大辞典》整理所得。

② 江湖班：流动于杭、嘉、湖及松江、太仓、苏州一带集镇、农村，属“关内南头水路班子”。坐城班：长期在苏州城内演出。但随着时局的动荡，已逐渐打破这种界限。

（续表）

名称	活动时间	活动范围	乐班性质	参与场合
允德堂	清同治年间	苏州	昆曲堂名班（堂名兼道士）	各种婚丧喜庆活动
洪翠堂	清同治年间	苏州	昆曲堂名班（后变为京戏堂名）	应接堂会业务
高天小班	清光绪年间	苏州	职业昆曲班社	
聚福班	清光绪年间	苏州	职业昆曲班社	
万和堂	清光绪年间	苏州	昆曲堂名班	
富贵堂	清光绪年间	苏州	昆曲堂名班（后变为京戏堂名）	应接堂会
添福堂	清光绪年间	苏州	昆曲堂名班	应接堂唱，全唱昆曲曲目
金玉堂	清光绪年间	苏州	昆曲堂名班	应接喜庆堂会
宝和堂	清光绪末年	苏州	京昆堂名班	应接喜庆堂会
聚和堂	民国初年	苏州	道士昆曲班（堂名兼道士）	应接喜庆堂会同时亦兼接丧家道场或打醮业务
荣和堂	20 世纪 20 年代初	苏州	京戏堂名班	应接堂会
天富堂	1926 年	苏州	昆曲堂名班（后唱京戏兼唱昆曲	除在苏州城区应接堂会外，还到徐庄、大塘里等附近农村堂唱

表 2①

名称	活动时间	活动范围	乐班性质	服务场合
钱岱家班女乐	明万历年间	常熟	钱岱家庭戏班	
范允临家班	明万历年间	吴县	范允临家班	
王锡爵家班	明万历年间	太仓	王锡爵家庭戏班	
徐锡胤家班	明万历年间	常熟	徐锡胤家庭乐班	
沈氏家班女乐	明末	吴江	沈自友家庭戏班	
叶氏池亭女乐	明末	吴江	叶重元家庭戏班	

① 综合《苏州戏曲志》和《中国昆剧大辞典》整理所得。

（续表）

名称	活动时间	活动范围	乐班性质	服务场合
朱氏东山女乐	明末	吴县	朱必抡家庭戏班	
集玉堂	清乾隆时期	太仓	昆曲堂名班	喜庆堂唱
百忍堂	清乾隆时期	太仓	昆曲堂名班	
庆秀堂	清道光年间	太仓	鼓手堂名班	原是鼓手世家，后学唱昆曲
光裕堂	清道光时期	太仓	鼓手堂名班	祖传鼓手，后学唱昆曲
北万和堂	清咸丰年间	吴县	昆曲堂名班	堂唱
大章堂	清同治年间	吴县	昆曲堂名班	除应接喜庆堂会或参加酬神堂唱外，还经常应邀到附近乡镇献艺
合和堂	清同治年间	吴县	昆曲堂名班	喜庆堂会
南万和堂	清同治年间	吴县	昆曲堂名班	
光裕堂	清同治年间	太仓	昆曲堂名班	
喜燕堂	清光绪年间	太仓	昆曲堂名班	
鸿福堂	清光绪年间	太仓	鼓手堂名班	祖传鼓手，后发展成为昆曲班社
积善堂	清光绪年间	太仓	道士堂名班	道士兼堂名，白天做道场法事，晚上坐唱昆曲，有时也专做堂会
春和堂	清光绪年间	常熟	道士堂名班	祖传道士出身，除应接喜庆堂唱外，兼营道士业务
文和堂	清末民初	吴县	昆曲堂名班	全唱昆曲，后向苏滩艺人学习，演出加入滩簧
鸿福堂	清末民初	常熟	道士堂名班	应接喜庆堂会或佛前堂唱，兼接打醮或丧家道场业务
中和堂	民国二十六年（1937）	常熟	道士堂名班	除昆曲堂唱外，兼营道士业务

从表1可以清晰地看出，从明万历年间到民国时期苏州地区乐班的形成与活动情况。基本可以明确从明代的家乐班盛行到职业昆曲班社的兴起，再到清代同治年间堂名班的活跃的发展脉络。可以说，家乐班与堂名有着千丝万缕的联系。但是，明清家乐班也并不能等同于后来的堂名，从社会、经济等方面看，明清家乐班和堂名并不是同一时期的产物。从社会方面说，随着明清朝代的变更，明末的地方豪绅

破落流离，原来蓄养的家妓们就随之散落民间，部分男性家妓就加入了堂名的队伍，与高级别官府之官属乐人相互融合，这也就解释了堂名在“清音小部”的时期何以唱昆曲为主。

考虑到明代是乐籍制度的畸变期，在籍中人具有复杂性和多层面性，伴随着苏南沿海一带市俗文化快速发展，广大市民的文化生活相对丰富，文化需求也促进了堂名这种形式的产生以及后来演出形式的变化；从经济方面来看，家乐班是依附于主家的富裕繁盛来生存的，而堂名已经是以盈利为目的经营性质，不再依附于某一个家乐班主人而生存，相对来讲，有一定的独立性和人身自由。从艺术（昆曲）的传承来讲，家乐班、高级别官府之乐营与堂名有一定的继承和传承性，在清中叶“花、雅之争”以前，昆曲处于艺术的巅峰，居众人推崇的地位。因此，“崇雅”的堂名一开始是以昆曲为主要演出项目，似乎无可厚非。另外，戏曲不仅仅在家乐班这种小范围演出，更多的是在高级别官府之地存在，中国戏曲从产生到持续发展，在清中叶之前，都是在乐籍制度的体系内传承和发展，正是由于乐籍制度的体系化，导致戏曲从宫廷、京都到全国范围内的高级别官府都具有体系化和网络化的意义。当乐籍解体，依附于高级别官府而生存的戏班会有多种形态的变化，既会有大型职业戏班的存在，也会有功能多样的小型演出团体存在。当然这些首先是在高级别官府所在的城市中心，主要面对市民阶层，所以会形成以堂为名的状况，但在发展过程中是否也会不断向县境和乡镇扩展呢？在苏南就表现为由城市向乡村下移，由吹鼓手、道士接衍。职业戏班的出现时间基本集中在明末到清道光年间，多在苏州城区活动，下面的各地区少有记载，这也就从侧面说明相较于乡镇来说戏曲活动在城区更为广泛和频繁。对堂名的记载目前所见大概出现在嘉庆年间，而大量堂名班的真正活跃时间是在同治年间一直到民国抗日战争前，堂名班曾遍及苏州城镇。可以说，雍、乾时期是家班衰落，职业戏班、堂名兴起的重要转折点，正是由于雍、乾、嘉时期一系列政策条例的制度性规定以及乐籍制度的分崩离析，这是堂名产生的直接推动力。随着各个家乐班相继解散，以及除籍后的官属乐人群体的加入，在苏州城区逐渐形成了面向不同群体具有不同功能的班社组织，一为面向城市官府及大户人家娱乐助兴的职业戏班；一为面向平民阶层主要参与喜庆堂会和堂唱的昆曲堂名班社。据表 1 中所记述的 12 个堂名班社中只有

允德堂和聚和堂由于是道士兼堂名，所以才承接丧事的道场活动，其余10个堂名班则主要负责喜庆堂会。

表2所记述的太仓、吴县、常熟等地的堂名班社共计16个，其中有7个或是祖传鼓手，或是道士，后学唱昆曲，兼做堂名。图1中吴县、吴江距离苏州府很近，堂名班社也是以昆曲堂名班为主，而在距离较远的太仓、常熟两地，堂名则多与道士、鼓手相联合营生。早期的堂名大都全唱昆曲，稍后，随着昆曲的风光不再，地方戏盛行，“堂名”作为职业昆曲班社的变体，其服务群体逐渐转向集镇、农村，表演方式也由一开始的坐唱昆曲（不上妆），唱念俱全，到随着服务场合和需求的改变，有的兼奏丝竹、十番，有的既唱昆曲又唱苏滩，民国时部分改唱京剧，以迎合大众需求。故堂名班里还有“昆堂”“半昆堂”“京堂”之分。就在堂名的职能转变以后，其坐唱昆曲的性质也为昆曲在清末民初的传承起到了重要作用。随着堂名由城市扩展到农村，结合民间习俗，与吹鼓手班子、道士等联手做“堂会”，这也造成了除了世传“堂名”身份外，还有来自吹鼓手、道士、农民等诸多身份的加入。他们互相学习、融合，尤其是吹鼓手、道士，他们原本就有着自己的业务范围，在学习了堂名所擅长的昆曲、十番锣鼓之后，结合自身的服务特点，与堂名互相搭班演出赚钱之外，在服务场合和演出形式、曲目等方面又各有侧重，如道士堂名还侧重于道教科仪，吹鼓手则主要演奏传统鼓吹曲目，故而在郊县、乡间又有“堂名鼓手”“道士班”的称谓。这也就解释了为何早期的堂名对清曲唱及戏曲、器乐演奏尤为重视，其审美品位在一定程度上还延续着家乐时代的雅致。但是由于文化审美需求不同，堂名逐渐发展为两类，一为面向城市，带有“崇雅”气息，风格雅致，偏向戏曲；一为面向乡镇和农村，重在满足民俗需求，偏向吹打等器乐曲的一类。

2. 从组成上看

我们已经知道堂名在19、20世纪之交逐渐与吹鼓手、道士相互融合，经常搭班演出。下面我们来具体看看太仓一地不同群体的融合情况。

> 庆秀堂，太仓县沙溪镇上著名的昆曲堂名。原是鼓手世家，最早在道光年间，从俞祥开始坐唱昆曲，至今已五代……俞梅启十二岁丧父，但天资聪颖，

向苏州全福班学习，艺技全面，人称“抹台布”……

鸿福堂，太仓县著名的昆曲堂名班。原是祖传的伍家鼓手，后发展为唱曲班社，班址在太仓北门外杜家桥（原娄东乡东新村）……

瑞合堂，新毛万丰村，成立于1865年，由陆忠、陆明创立。陆忠、陆明原来祖业鼓手，从双凤塘东村周家学唱昆曲。陆忠的儿子陆少轩与陆明的儿子陆仁卿继承父业，与同乡的顾家班、时家班，合作营业……

德润堂，新塘乡天浜村的道士班，从清道光年间起，道业已延传六代，始祖名不详……约于1830年起兼业坐唱昆曲……

恒德堂，城厢镇道士班。1840年时，由时任太仓县道教协会会长的陈松年开始兼唱昆曲……1949年解放前学过京剧，解放后停业。

崔家班，东郊地区道士班，太仓县道教协会副会长崔少云开始兼唱戏曲，1920年前后，儿子崔玉峰、崔逸峰等开始建班，单独营业。①

从上面陈有觉先生对苏州、太仓一带堂名班社的总结中我们可以看出庆秀堂、鸿福堂、瑞和堂、德润堂、恒德堂、崔家班或是出身鼓手世家，或是道士班，起先并不会昆曲，后来才逐渐学唱昆曲，时间多集中在清道光到民国时期。他们在兼唱昆曲之前是从事鼓手或是道士的，身份由来不同一目了然。从陈有觉先生的记述我们也可以看出后世大家所共识的堂名已经涵盖了部分鼓手和道士，殊不知在堂名产生之初，这三个群体不论是在表演形式还是曲目上都存在很大差异。另外，从地域上来看，陈有觉先生所记述的活动范围主要在太仓一带的堂名班社，今天的太仓在清代的建制沿革中是太仓州，隶属苏州府。结合《苏州戏曲志》②《中国昆剧大辞典》③ 等书中对堂名的记述我们可以发现，当时在苏州府一带活动的堂名班社主要以唱喜庆堂会为主，且大多只唱昆曲，外出演出常会带上制作精美的“堂名担”④，以显示堂名班社的风雅与水平，少有与道士、鼓手搭班的情况。这就与太仓地区的

① 陈有觉：《太仓与昆曲》，第41—51页。

② 《苏州戏曲志》编辑委员会编：《苏州戏曲志》，苏州：古吴轩出版社，1998年。

③ 吴新雷主编：《中国昆剧大辞典》，第315—323页。

④ 堂名担：堂名演奏时临时搭起的乐舆，可拆卸、组合，便于携带，组装好后，堂名们在里头演出，拆散后装在箱内，方便肩挑，故称“堂名担”。

堂名不太一样，正是由于苏州城区是高级别官府之所在，直接导致了苏州的市民阶层对戏曲、丝竹等俗乐的需求较大，城区的堂名也因此以昆曲和器乐的演奏为主，而乡镇、农村地区的堂名则和民间礼俗需求结合得更加紧密。

虽说乡镇、农村一带的堂名与民间礼俗的需要有很大关系，但是不同来源的堂名又有各自的侧重。我们来看《中国民族民间器乐曲集成·江苏卷》（下称《集成》）中的一段话：

“除堂名外，民间有称吹鼓手的。他们除了为丧事活动吹打曲牌外，也能演奏十番锣鼓，常被堂名或当家道士请去当帮手。有些堂名艺人，无生意做时也会被邀去当吹鼓手，称为堂名鼓手。堂名和吹鼓手的最大区别在于：堂名会说唱戏文，都能演奏十番锣鼓曲；鼓手只能演奏一些吹打曲牌。堂名被尊称为堂名先生，常被请到大厅内唱堂会；鼓手则只站在大门外，演奏【水龙吟】【傍妆台】【柳摇金】【汉东山】【哭皇天】等一般吹打曲牌，群众称他们为乐人、鼓手。鼓手偶尔也演奏十番锣鼓曲，但比堂名简陋得多。”①

从这里就可以看出苏南地区的民间音乐主要由堂名、吹鼓手和道士承载，他们的演出形式和场合有所重合，可以相互搭班演出，但又各有侧重。堂名主要负责说唱戏文，演奏十番锣鼓；吹鼓手则主要负责传统的吹打曲，也能兼奏十番，但是水平参差不齐，所会的曲目也相对较少；道士主要从事道场活动，“民间道士中也有一部分人会演奏十番锣鼓。苏州、无锡一带大多为‘在家道’。他们农忙则务农，闲时则从艺。他们或受当家道士之约，参加道士乐班的道教祭祀活动，或应堂名班主之邀，服务于民间婚丧、喜庆等仪式。他们除能演奏一些配合仪轨活动的器乐曲牌外，主要还演奏十番鼓、十番锣鼓等。”② 虽然道士、吹鼓手和堂名都会演奏十番锣鼓并且在20世纪初开始互相搭班演出，趋向融合，但还是可以看出他们在演出场合、曲目上同中有异，正是由于他们身份来源的不同所导致其各有侧重，吹鼓手偏向传统鼓吹乐，道士主要负责做道场，堂名则侧重于清唱戏文和打十番锣鼓。

---

① 《中国民族民间器乐曲集成·江苏卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·江苏卷》（上），北京：中国ISBN中心，1998年，第475页。

② 《中国民族民间器乐曲集成·江苏卷》（上），第475页。

在苏南，堂名自称为神家，这个称呼主要是用以别于从事吹打的道家。道家主要从事道场活动。但是在农村中，神、道二家显然不是那么泾渭分明，不少堂名是“神”“道”兼做的。他们或以道场为主，或以喜庆堂会为主，面对不同场合和不同服务对象，他们演唱、演奏的曲目内容、服饰、表演的形式都大不相同。19、20世纪之交的堂名已经开始神、道兼做，以满足不同的民俗需求，这也就促使了道士、吹鼓手、堂名群体的进一步融合。

笔者在2013—2014年几次走访了常熟杨园、谢桥的一些老艺人，他们普遍认为既坐唱昆曲又打十番、参与婚丧喜事（以喜庆活动为主）、庙会等民间礼俗活动的班子就是堂名班，与道士和鼓手班主要负责丧事有所区别。据现在正在做道士的包鲁儒（88岁）、包惠明（63岁）父子介绍，在道士中，只有部分道士是兼做堂名的（会唱昆曲的），有些则只做道士（不唱昆曲），兼做堂名的这部分人则认为他们还是属于道士的，只是会点堂名的东西，不能算作堂名。

图2：笔者正在对常熟“道士堂名”包鲁儒老人进行采访。袁雪芬摄于2013年3月12日

像包老家是祖传的道士，直到20世纪初才向春和堂的吴毓之拜师学习昆曲、十番等堂名事宜，出师后也是堂名、道士二者兼做的，可以说包老的学艺情况恰巧反映了在19、20世纪之交，苏南地区的道士、鼓手向堂名学习、互相融合，并逐渐将堂名“收为己用”的情况。常熟、太仓一带的道士白天做道场，主要有念经、

做法事、道懺、打醮等。现在，晚上8点左右“蛋击菜”① 的时间，才是唱昆曲打十番的时间，正常会持续30分钟到1个小时，演唱昆曲一到二出，打几首十番，而在其他时间，以及做道场的过程中是不会唱昆曲的。在老一辈的道士中会唱昆曲的还相对较多，随着社会的发展，懂昆曲、会听昆曲的人越来越少，对昆曲需求量也就日益减少，现在的道士之中会唱昆曲的也已经所剩无几，会的也只是一些《天官赐福》等经典的常用曲目。据包惠明介绍，现在主家除非特别要求点唱昆曲，他们平时的道士活动已经很少唱昆曲、打十番了。可见道士中兼做堂名的这部分群体在当下更加认同其道士的身份，这就与学界把道士堂名等同于昆曲堂名的概念有所区别。在对苏州市非物质文化遗产堂名的传承人顾再欣老师的采访中，顾老师强调，现在的学者把参与婚丧嫁娶等民俗活动的音乐班社都叫作堂名，但是真正有历史家传的堂名只参与喜庆活动，如上梁、过寿、满月、结亲等，不参与丧事，这与上文表1的总结基本相同，似乎也体现了堂名、道士、鼓手在参与民间礼俗活动时的不同侧重。堂名班以唱喜庆堂名为主，后与鼓手、道士相互学习搭班，也逐渐广泛运用于各种民间礼俗场合。

那么，鼓手和堂名鼓手又有何区别？笔者所采访的几位老艺人则众说纷纭，包老是说鼓手就是堂名，而在后来笔者前往常熟市谢桥管理区红旗村找到现年84岁名为李关元的老鼓手，他则认为鼓手和堂名鼓手有区别，堂名受人尊敬，昆曲水平也更高一些，苏州的堂名名气很大，鼓手们的昆曲都是从那里学来的。平常的鼓手则主要以吹打小曲为主，昆曲和十番等其他音声技艺形式则会些皮毛，其艺不精。在问到鼓手是否需要为官府服务时，李老说官府有时候是会请鼓手，并且官府用鼓手的排场比正常人家大些，普通人家平时婚丧喜庆有需要的时候用2~4个鼓手足矣，官府则会请6~8个鼓手。还有一种情况，即主家在为一种礼俗事项上同时请来不同班社（昆曲堂名班、鼓手班、道士班），堂名班社负责唱曲供人欣赏娱乐；鼓手则主要以吹打乐结合特定礼俗仪式，凸显热闹气氛；道士班则专门做法祈福。他们各自为阵，又可以相互学习，并最终形成侧重其一而兼及其他者。

① 蛋击菜：苏南常熟一带民间道士乐班的专门称呼，指晚上七八点左右专门用来演唱昆曲、奏十番，和鼓吹曲牌的时间，主要是娱乐宾客，供人欣赏之用。

图 3：笔者采访的“鼓手堂名”——常熟谢桥李关元老人

李斗的《扬州画舫录》中有这样的记述：

> （张灯）结采属之官乐部，里中呼为吹鼓手。是业有二：一曰鼓手，一曰苏唱，有棚有坊。民间冠婚诸事，鼓手之价，苏唱半之。苏唱颜色半伺鼓手为喜怒，其族居城内苏唱街。①

这里提到的“苏唱”，谢建平老师认为是指来自苏州清唱戏文的堂名艺人②，单从这条文献来看“苏唱”和“鼓手”，他们都属于吹鼓手，并同属“官乐部”，且服务场合都为民间冠婚诸事，有很大的重合和相似性。既是“官乐部”，其官属乐人背景一目了然。据包老回忆，鼓手在苏州的称呼是“待诏”，在常熟叫“鼓手”，这两个词所指的是一个群体，仅从字面上理解，“待诏”的含义似乎就与官府不无关系，加上陈有觉老师关于“鼓吹亭”的资料，基本可以看出鼓手在一段时期内为官府服务的性质。

鼓吹亭

大西门外三里，原有宁海驿故址，明正统八年改为娄江西馆，嘉靖年重建

① ［清］李斗：《扬州画舫录》，周光培点校，南京：江苏广陵古籍刻印社，1984 年，第 400—401 页。

② 谢建平：《从“堂名”看苏南民间音乐的生存基础》，《文艺研究》2009 年第 9 期，第 86 页。

（张寅有记），门堂寝庑俱备，门前亭额曰："西关驿节"。清嘉庆年重修，咸丰年毁，光绪元年重建，正厅三间，围墙一道，临河有亭，颜曰："棨戟遥临"。有东西鼓吹亭两间，后来亭废，仅存房屋（《太仓州志》）。接官时鼓手在东面一间，西面的用作菜市场了。

据沙溪中学教师王君麓反映：他八岁时（1904年），放学时和同学们一起看热闹，新官从水路上来。新官头上蓝顶花翎，胡子蛮长，戴了墨晶眼镜，到接官厅上岸休息片刻后，放炮开道，鼓手吹打，新官乘轿子进城。太仓州衙门照墙边也有两间鼓吹亭，另有一班鼓手吹打迎接。①

从上面的材料可见19、20世纪之交鼓手吹打接官的情况，但这里并没有说明这些鼓手是义务、半义务还是只为赚取酬劳才会为官府服务。但我们能够明确的是，在乐籍制度的存续期，全国各地都经历了这种类似的官属乐人除籍后向地方下移并逐渐为民间礼俗服务的情况，可以说，这是雍正禁乐籍后的普遍现象。

3. 从曲目上看

以昆曲部分来说，不论是昆曲堂名、道士堂名还是鼓手堂名，所唱昆曲基本出自《上寿》《赐福》《琵琶记》《西厢记》《白兔记》《连环记》《寻亲记》《牡丹亭》《南柯记》《长生殿》《白蛇传》等剧目中的折子戏，只是昆曲堂名学艺较精，会的多的能唱两百多折。道士堂名和鼓手堂名所唱折子主要是从昆曲堂名中学来，因还要兼营其他业务，会的折子相对较少，能唱个一百多出已经算是很厉害了。

以吹打曲牌来说，我们可以从《集成》中列举的江苏苏南地区堂名班社演奏神家吹打常用且具代表性的曲目中看出端倪。它们是：【一机景】【一枝花】【山坡羊】【月儿高】【普天乐】【春日景和】【淘金令】【小月调】【柳摇金】【水龙吟】【傍妆台】【到春来】【汉东山】【花信风】【雁儿落】【将军令】【四时景】等。可以看出【普天乐】【水龙吟】【傍妆台】【到春来】等一般由吹鼓手负责的吹打曲牌也出现在堂名班社所演出的曲目之中，这就从侧面说明了堂名班和吹鼓手班社的互相借鉴和融合。堂名班社在活动中吸收了部分鼓吹曲牌，在坐唱昆曲、演奏十番

① 陈有觉：《太仓与昆曲》，第38—39页。

锣鼓、丝竹之外还要演奏一些吹打。之所以会有道家吹打、神家吹打这种表述，是由于研究者单纯地从堂名和道士班的不同视角来看待他们所演奏的吹打乐，因而把神家、道家吹打分而述之，没有看到二者之间的联系和不同侧重。

据《集成》的记录，我们可以发现道家吹打和堂名所负责的神家吹打在曲目上有一定的重合，如【山坡羊】【慢雁儿落】【雁儿落】【柳摇金】等曲牌是神、道二家皆有的。这是为什么呢？笔者曾多次采访常熟辛庄中和堂①包氏父子，有幸见到了包老家传的3个谱本，分别是小笛曲1本（工尺谱）、堂名昆曲1本以及道士需要演唱的部分曲目（主要是念经部分）1本。

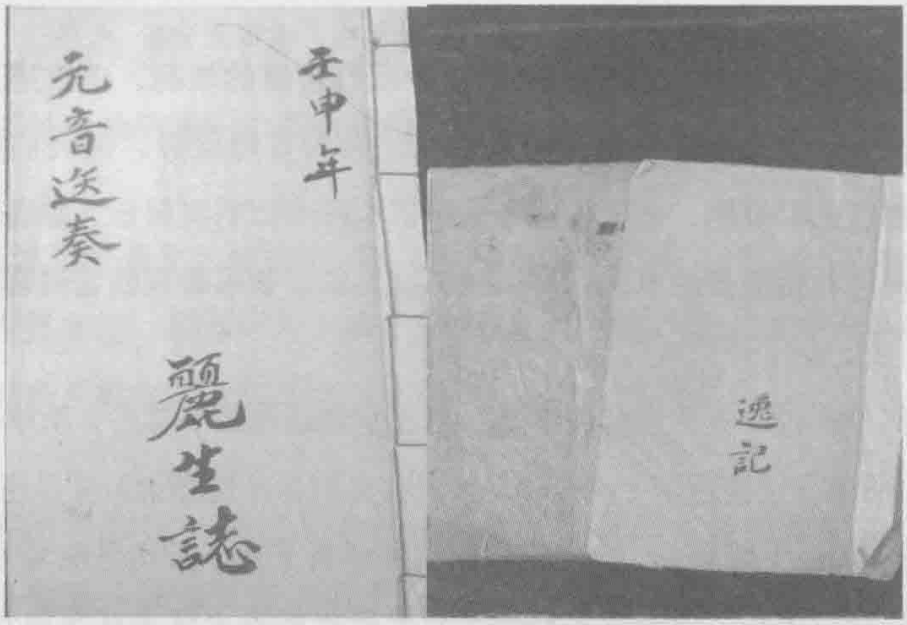


图4：包鲁儒家传小笛曲、堂名昆曲、道士传谱的封面

小笛曲谱本封面上写有壬申年的字样，据笔者推测应为1872年或是1932年的抄本，其余两个谱本上都没有注明抄录年代，据包老介绍这三本是上代传下来的，保守估计应该超过百年。包老直言，这些曲牌他们叫小笛曲，主要是鼓手使用的，道士后来向鼓手学习了一些曲牌，方便搭班“上事”，像包老的【到春来】就是向辛庄地区的鼓手学来的，上面所列出的这些个曲牌，鼓手也会，道士也会，部分堂名也会一些常用的，已经分不清到底哪些是鼓手的曲牌，哪些是道士专用的曲牌了。本上记录的曲子有：【龙虎对】、【柳春阳】、【小姑娘】、《蟋蟀》、《大力》、

① 中和堂：20世纪初活动于常熟洞港泾一带的道士堂名班，既做道士又兼营堂名业务。

《送君》、【燕双飞】、【山鹿调】、《熟令》（套曲）、【清江引】、【中丰韵】、【浪淘沙】、【金对玉环】、【望江南】、【桂枝香】、【紫花霓】、【玉校枝】、【环山水】、【原来是】、【凝瑞草】、【柳摇金】、【雁大】、【步步高】、《熟令》（小曲）、《起首吹打》（包括【一封书】【桂枝香】【凤凰楼】【雁儿落】）、《散赤吹打》（包括【金字经】【梅稍月】【小吹打】【嫚溶溶】【慢后半只】【紫花儿】【中半韵】【一江风】九部分）、《回丧》、《送桑》、《又一只》。据包老回忆【将军令】【傍妆台】【到春来】【哭皇天】等曲牌他年轻的时候都会，现在年纪大了吹不动喇叭，也记不太清楚了。包惠明解释道，像【水龙吟】【清江引】【浪淘沙】【柳摇金】【步步高】【傍妆台】【一封书】【山坡羊】等曲牌他小时候跟着包老学艺的时候也是会吹的，但是最近20年主要做道士，这些曲子长期不使用，也就忘光了，会的只剩一些现在还比较常用的像【到春来】几个很少的曲牌。杨园地区的道士在辛庄、常熟一带还是有点名气，目前杨园已经找不到鼓手了，依旧在活动的主要是道士班。上面列出的曲牌主要按照服务场合的类型来进行划分，例如【哭皇天】就主要是用于丧事，【汉东山】主要用于结婚等喜庆活动。这些曲牌的演出和使用情况已经可以反映出在19、20世纪之交道士、鼓手、堂名在演出曲目（器乐曲）上的趋向融合。这种融合是多向的，包括道士、鼓手向堂名学习昆曲、十番；堂名向道士、鼓手学习传统南北曲牌，道士也向鼓手学习小笛曲等，虽然演出的曲目逐渐统一，但是由于他们道士、堂名、鼓手不同的身份由来，导致他们在服务对象和服务场合方面有不同的侧重。在同一次“上事”的不同场合或程序中有各自的用处，如道士主要负责丧事，做道场以及一整套的道教科仪，鼓手主要重在鼓吹，但是部分道士和鼓手由于业务的需求和群众的需要又兼做堂名，会唱些昆曲奏奏十番，甚至还会唱些滩簧、京戏。经济条件较好的富贵人家，会同时邀请道士班、鼓手班和昆曲堂名班撑场面，他们各司其职，昆曲堂名班以娱人为主，道士班和鼓手班则重在实用功能和社会功能，参与各种仪式场合。普通平民阶层则不会摆那么大阵仗，一到两个班社足矣。久而久之，班社们为扩大经营范围，在演奏曲目和形式上相互学习融合，一专多能，以便更好地为多种仪式场合服务。但是，道士中兼做堂名的这部分人则认为他们在总体上还是属于道士群体，只是会点堂名的东西（昆曲、十番等），虽然会与昆曲堂名、鼓手等搭班“上事”，但是并不能算作真正的堂名，

昆曲堂名才是正宗。鼓手堂名也会唱些昆曲，但是认为自己和昆曲堂名还是有所区别，这就体现出道士、鼓手群体对自身身份的归属感刻入骨血。包老家所传的昆曲谱中记有《上寿》中一折（涵盖曲牌有【园林好】【山花子】【红绣鞋】），《荆钗记》一折（曲牌有【满庭芳】【宰地锦】【玉芙蓉】），《天官赐福》一折（曲牌有【醉花阴】【喜迁莺】【水仙子】），《长生殿》第二十八出《闻铃》，《西楼记》第二十出《错梦》（曲牌有【二郎神】【集贤宾】【猫儿坠】）。包老解释说以前家里的昆曲谱有好几本，但是后来不是被文化站的人征集走了就是不慎丢失，所剩这本谱里的几折昆曲是最近二三十年“蛋击菜”时常唱的，能把这本唱完，在现在来说已经是很厉害的了。从道士堂名的昆曲谱传承上也可体现出他们与堂名群体相互学习融合的过程。随着苏南民间礼俗仪式简化，能用到这些曲牌的场合和曲目也越来越少，现在常熟杨园的道士已经很少有人能唱这些传统曲牌了，打十番则更为少见。笔者在采访道士和堂名兼做的老艺人时他们基本表示自己会堂名，做过堂名，解放战争以后，随着堂名在民间礼俗中逐渐失去市场继而转向专业昆曲剧团，这些老艺人也就不以堂名自居了。

由上可见，堂名、鼓手、道士在吹打和昆曲的承载上有一定的互融性，在面向民间礼俗下移的过程中，由于文化、市场的需要，部分鼓手、道士班相继学习昆曲等音声技艺形式并与堂名搭班演出，堂名则吸收了部分吹打曲牌，他们相互融合，成为当下意义上的堂名班社。当然，这种产物并不仅仅出现在苏南一地，从项阳对陕北绥德窦二娃及其周边人群的采访，反映出其祖上为官犯法被贬至此地成为乐户的情状，直到当下他们还是以民间礼俗奏乐为生计者①。可见，在乐籍制度存续期，全国各地的音乐班社都经历了这种类似的官属乐人除籍后向地方下移并逐渐为民间礼俗服务的情况，可以说，这是雍正除籍后的普遍现象，也是礼乐从官方走向民间的必经之路。堂名这种一个班社包含多种音声技艺形式的并不少见，从山西晋城五聚堂的碑刻、蒲县东岳庙“献戏碑”② 及其他多种文献可见，仪式中使用鼓吹，而多种音声技艺形式用于音声供养，这里就包括了戏曲。岱庙藏谱的抄本里也有用于演唱伴奏的谱本和戏曲的成分。苏南堂名的典型意义在于不同群体、不同演

① 项阳：《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》，《音乐研究》2011年第1期，第11页。

② 参见项阳，陶正刚主编：《中国音乐文物大系·山西卷》，郑州：大象出版社，2000，第139页。

出方式的相互吸收融合。

（二）不同类型堂名的功能意义

项阳将音乐文化置于传统文化中整体考量①，阐述了功能性、制度、礼俗为神奏乐和为人奏乐两条脉络，这为我们思考堂名的多重功能提供了指导和视角。正所谓“国之大事，在祀与戎”，在礼乐制度下，依“五礼”为演化脉络，“中国音乐文化的传统就是在这种为神奏乐、为人奏乐、人神共享的和谐基础上延续着”②。

从功能上说，堂名在不同的时间段，其功能的侧重也各有特点，可以分为两个部分：一是在堂名形成之初，演出形式较小型，偏向雅致路线，以娱人为主班社类型；二是在乐籍制度存续期，文化下移的过程中，以营利为目的为各种民间礼俗服务的堂名班社，娱人娱神双重功能并行发展。在初期阶段的堂名显得较为单一，即以城市为主导的娱人演出。与此同时那些吹鼓手和道士（火居道）乐班也在转型中，特别是吹鼓手更多将国家礼制仪式之用乐与民间礼俗用乐对接。至于这几者之间的融合显然是在18、19世纪逐渐完成的。

从共时的层面，谢建平老师就曾对堂名的服务类型和运用场合做出过总结，可供我们参考。

> “堂名鼓手”的经营项目众多，服务范围比较广泛，涉及社会不同阶层群体，与千家万户的生活内容有着紧密的关联。从服务的类型及运用场合上看，大体上可以划分为四类情况：
>
> 第一类是民间喜事活动，名目繁多，包括娶媳、嫁女、招婿、招夫、并亲、续亲、回门、上宅、下宅、待筵等……喜事类的活动占了相当大的比重。
>
> 第二类是民间的丧事活动，多为“出材”“约拜”一类等……与喜事类的活动次数基本持平。
>
> 第三类为做社、酬神活动。“做社”多指“堂名鼓手”参加的各种庙会活动，如在民间诸神、佛诞辰日举行的生日社、开光、起徵、上任、开印、回任、开荤、纳粮、请佛等庙会活动，一般都要举行道贺、走头导、走开导、发

① 项阳：《功能性·制度·礼俗·两条脉——对于中国音乐文化史的认知》，《中国音乐》2007年第2期，第25页。
② 项阳：《功能性·制度·礼俗·两条脉——对于中国音乐文化史的认知》，第29页。

符、接佛、通疏头、送佛之类的仪式……此类活动一年四季不断，经费均由各庙庙董负责筹集支付，“堂名鼓手”参加活动多属半义务性质的当差……

第四类是岁时民俗中的一些活动，一般都有“堂名鼓手”参加演奏吹打乐。如正月“闹元宵”，二月“花朝”（出灯），五月“划龙船”（端午龙船竞渡），七月“乞巧会”（牛郎织女），八月“看潮头”（观潮），以及“庆寿”，“上匾、挂牌”，“悬屋”（新房落成请客）……①

整理清末民初世纪之交鼓手堂名参与民间礼俗活动所涉及到的礼制类型，可以发现堂名所面对的民间礼俗场合是多层次、多类型的。结合笔者在之前的田野工作中搜集到的资料可以看出，堂名参与民间礼俗活动的礼制类型包括：嘉礼和宾礼，娶媳、嫁女、招婿、招夫、并亲、续亲、回门、做寿、定亲、结亲、满月、周岁、挂牌、聚会、上宅、下宅、待筵、开业、乔迁；吉礼，做社、酬神等庙会活动；凶礼，丧礼；岁时民俗，正月“闹元宵”，二月“花朝”（出灯），五月“划龙船”（端午龙船竞渡），七月“乞巧会”（牛郎织女），八月“看潮头”（观潮）等。但是由于堂名班在发展衍化的过程中和部分鼓手、道士结合，这种不同的人员构成使他们在为民俗活动服务时又各有侧重，即堂名班主要用于嘉礼、宾礼，道士出身的堂名班主要参与凶礼之中，堂名鼓手则主要参与吉礼和凶礼。但是，一种礼俗中同时又会涵盖多种礼制类型，像娶媳、嫁女这种活动中，乐班的性质就涵盖了嘉礼和宾礼两种，同时，在面对仪式中的礼制、礼俗时，同一个堂名班可能承载两三种以上的功能。笔者通过几次田野调查发现，现在太仓、常熟一带的道士堂名在出门做事（大多为丧礼）时，大都会在晚上七八点之间这个特定的时间来唱昆曲，打十番，他们称为“蛋击菜”，不属于道场和法事活动，主要是供宾客娱乐欣赏，类似余兴节目。

笔者于2014年2月7日至2月15日在常熟地区田野调查时，曾跟着当地道士参与一次“五七”② 仪式，具体记录如下：

---

① 谢建平：《从堂名看苏南民间音乐的生存基础》，第86—87页。

② 五七：按照传统，人在刚刚去世时需要做七——从去世的那天算起，每隔七天做一次祭奠，分别有头七、二七、三七、四七、五七、六七、断七，江苏苏州、常熟一带以五七为重。

表3：常熟市张桥乡南庄村孙家堂周阿五去世“五七”仪式

2月11日		
下午17：00—17：25	法师开坛、宣意、请圣、洒净	法器有铃，乐器有鼓、板、锣、钹、镲、长召军①等
17：30—18：30	念《清静经》（上、下卷）	乐器有唢呐、鼓、锣、木鱼、板、镲等
19：00—20：00	吹打【将军令】【傍妆台】【到春来】，唱昆曲《天官赐福》一折、《上寿》中一折	伴奏乐器有唢呐、钹、锣、鼓等，伴奏乐器（昆曲）有笛、鼓、板、三弦
21：25—22：30	法师做法事	乐器伴奏：笛子、唢响、板、鼓、镲等
22：43—23：30	念《太乙救苦天尊说血湖经忏》	乐器：唢呐、板、鼓、镲、锣、笛、二胡等
2月12日		
早上8：30—9：05	奏起始吹打 念《清静经》上卷，唱诵经功德	法器：铃、木鱼 乐器：二胡、中胡、笛、唢呐、鼓、镲
9：15—9：35	念《清静经》下卷，唱仰启神威豁落将	法器：木鱼 乐器：唢呐、板、镲、锣、鼓
9：45—10：10	念《十方救苦妙经》《元始升天真经》	法器：铃 乐器：鼓、板、镲
10：20—11：12	法师做《破地狱》法事	法器：木鱼、铃 乐器：长召军、二胡、中胡、唢呐、笛、镲、鼓、板
12：13—12：45	法事《敬三神》	乐器：唢呐、锣鼓、二胡、笛
13：05—14：00	法事《过桥》 伴奏曲牌【一封书】【桂枝香】【金字经】【小姑娘】【柳春阳】	法器：法螺 乐器：唢呐、笛、锣、镲、鼓
14：00—14：30	烧库、念《烧库榜文》	法器：铃 乐器：唢呐、锣、镲、钹
14：30—14：50	打闹场、道士奏道家吹打，点燃炮仗	乐器：鼓、板、锡、钹、镲、长召军
15：00—16：00	道士执行《通五方》科仪	法器敲击：铃、法螺 乐器伴奏：锣、钹、镲、笛、唢呐

① 长召军：苏南道士称为大喇叭，铜制吹管类乐器，1米多长，形制与唢呐相类，但音色更为嘹亮。

图 5："五七"仪式中起始吹打部分，摄于 2014 年 2 月 11 日

图 6："五七"过程中，法师做法事《破地狱》，摄于 2014 年 2 月 12 日

图 7

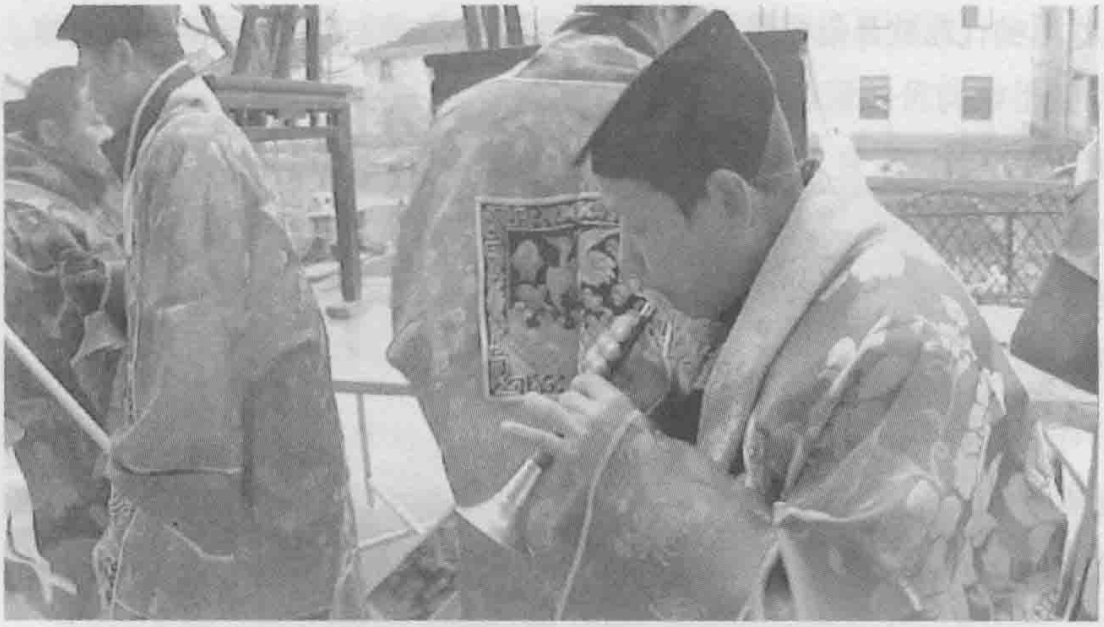


图 8

图 7 和图 8 均为“五七”仪式中的《过桥》法事，摄于 2014 年 2 月 12 日

苏州一带的道士通常为“火居道士”，就是在家道士，可正常娶妻生子。由于道士生活在现实社会中，受世俗及自身所处经济地位的影响，自清乾、嘉以来，道士为谋求生计，其生存方式逐渐由从事修持炼养和研究教理转变为以宗教为职业，通过“做道场”的形式来赚取生活经费，这就导致斋醮中的仪式和伴奏的道曲、唱念不断更新。在苏南道教的法事活动或是斋醮科仪中，都包括了独唱、齐唱、吹打乐等多种表现形式。在整个法事行程中，伴奏者能根据法师在供香、步呈、绕坛、朝拜等许多宗教仪式，采取坐乐和行乐两种形式演奏（照片 4 为坐乐、照片 7 为行乐），且能够根据动作的变化，灵活地在音乐伴奏中加以装饰音、变奏等，以协调法师的动作。由笔者跟踪的道士堂名班可以看出，昆曲和吹打曲目不可以在道场或是法事中间随意穿插，只能在“蛋击菜”的特定时间里表演，而【一封书】【柳春阳】等小笛曲则可以作为法事的伴奏曲牌使用。

常熟地区盖了新房需要谢红①，主家要请道士到新房里念经做法，以安家宅，小谢红最少要请两个道士，早上念《清静经》《玉皇经》等经文，下午做法事。大谢红则根据主家需要，所请的道士人数在 6 到 12 人不等，下午两点左右会有“代

① 谢红：流传于江苏常熟、张家港一带的风俗，即房屋建好后，要请道士前来举行仪式，以安宅和驱邪。可根据参与道士人数的不同分为大谢红和小谢红，小谢红一般为 2 人，大谢红则可以 6 到 12 人不等。

庄”，这里的代庄就是指在两个法事中间专门用来唱昆曲奏器乐曲牌的程序，性质类似“蛋击菜”。

图 9：常熟道士小谢红现场，摄于 2014 年 2 月

这就可以说明当下常熟、太仓一带的道士虽不以堂名自居，但是他们还是具有昆曲堂名的特点，也可以看出不同堂名经历了一系列的融合在当下的生存和使用情况。需要强调的是，虽然道士们会在“代庄”“蛋击菜”的时候打十番、唱昆曲，演奏一些吹打曲牌，但是“代庄”和“蛋击菜”并不算道教科仪，也不属任何法事、道场，是一种特定却并不是非有不可的程序，有时年轻道士们水平不到，也会直接省略这一环节。另外，常熟杨园、张桥一带的道士也会参与结婚等喜庆活动，根据主家的需求又可分为“响待伏”和“清待伏”两种，“响待伏”一般要 6 个人以上，不念经，专门吹打，唱昆曲，增添热闹气氛，供人娱乐欣赏；“清待伏”只有 1 个人，不奏乐，唱念清待伏专用贺词，以表祝福之意。常熟一地道士较多，他们将吹鼓手和昆曲堂名的传统曲目学来，以扩展“市场”，更加广泛地为民间礼俗服务。他们虽被请去喜庆场合却并不以道士的身份参与，他们不需穿道服、也不做道场法事，而是以鼓手、堂名的身份参与其中，这恰好就可以说明同一从乐人群根据场合仪式的不同需要，身份随之改变，面对不同礼制仪式，其演奏内容也有所侧重。

从礼仪用乐的视角来看，无论是国家五礼用乐还是日常卤簿用乐，都必须有官

属乐人群体的承应，多种仪式场合所用的乐曲在全国范围具有相通、一致性内涵，这也就解释了为什么各地所存留的手抄本乐谱，有相当数量的传统曲目相同或相近，具有很大程度上的一致性。“各地有着历史上官属乐人背景、分布于全国各地的乐社和班社中依然承载着一定数量的传统曲目，汇聚起来显现传统的整体意义。”① 从上文的分析中就可以发现，不论是昆曲堂名还是道士堂名（蛋击菜、代庄、响待伏），所奏曲目中不乏像【水龙吟】【汉东山】【朝天子】这种具有全国一致性的传统曲牌。这些曲牌最早是由官属乐人（吹鼓手）承载，在堂名、吹鼓手和道士的相互融合中，一部分吹鼓手加入了堂名队伍，学唱昆曲，堂名和道士也将这些传统曲目学来以便更好地为民间礼俗服务，堂名不同组成人员中的官属乐人背景可以断定。

此外，堂名鼓手在做社、酬神以及其他岁时民俗时“多属义务当差”②，陈有觉先生也举例说“南郊瑞霭堂七夕‘乞巧会和开光’当差，浏河天妃宫重阳节活动，也有堂名班当差，茜泾蔡家班替官府接送时吹打是尽义务的”③。那么，这里就有疑问了，是不是所有的堂名班都要去“尽义务”？为什么要去“尽义务”？既是“尽义务”，就和山西等地的乐户在乐籍制度解体后的表现极为相似，结合项阳对山西乐户后人所做的采访来看，乐人口述史中不乏有乐户需要定期到县衙免费应差的说法存在，这就可以说明不仅仅是山西乐户，“堂名鼓手”这一群体在乐籍体系解体前就是官属乐人，在乐籍制度的存续期也经历了从官养到官民共养的转变，也为二者本就来源于同一群体的观点提供了新的证据。虽然雍正年间已经禁除了乐籍，但是地方上曾经的官属乐人们却是依旧在固定的时间要到官府中应差，这个群体也就成为了国家礼乐由官府向民间下移的枢纽和关键。另一方面苏南堂名之“门图”、浙江“堕民”④ 之“门眷”、山西乐户之“坡路”，都是指在一定地域范围行使的固定的主客关系，且这种主客关系世代相传，甚至还可以买卖。除了乐户，堂名和“堕民”主客关系的由来在以往的研究中很少提到。除了主客关系，

① 项阳：《岱庙、东岳庙会用乐的相关问题》，《河南社会科学》2013 年第 8 期，第 68 页。
② 谢建平：《从堂名看苏南民间音乐的生存基础》，第 87 页。
③ 陈有觉：《太仓与昆曲》，第 34 页。
④ “堕民”：在 19、20 世纪之交曾广泛分布于浙东地区的区域性“贱民”，主要靠为当地居民的时令节俗和人生礼仪提供趋吉避邪性质的服役为生。

堂名、“堕民”、乐户，不论是在服务类型还是在运用场合等都极其相似，难道只是巧合？还是堂名、“堕民”为乐籍制度下乐户群体在不同地区的区域发展？这些都还有讨论的必要。

本文首先通过梳理当下不同视角对堂名的定义入手，了解堂名在目前学界的认知和研究情况，说明堂名这一群体在器乐曲、戏曲、曲艺等多种音乐形式的承载和传播中所起到的作用，也阐明堂名产生与发展是一个涉及范围广泛的音乐文化现象，进而对历史文献中的堂名进行辨析，明确其表演形式和职能的转变，把堂名从产生到发展的不同阶段看成一个不断变化的漫长的衍化过程，在不同时期，堂名的演出形式、演出内容、人员组成等各方面都有所变化，用发展的观点来看待堂名似乎更为合理。

本文通过对乐籍制度、国家礼制、民间礼俗用乐的宏观把握，从乐籍制度解禁之后的区域发展为切入点，对堂名进行历史溯源，辨析其形成背景，论述堂名的产生过程，重在强调乐籍制度解体（雍正元年）这个时间节点对堂名乃至全国范围内的音乐班社所产生的重要影响，也直接导致用乐方式由官养向民养转变。明清时期乐籍中人在地方官府的用乐机构中承担了礼乐和俗乐的双重任务，而早期堂名正是结合了家班和官属乐人尤其是乐营女乐的综合产物，全国各地也都经历了这种类似的官属乐人除籍后向地方下移并逐渐为民间礼俗服务的情况，进而把堂名的产生看成是一种历史必然，一种共性的存在。但是，堂名从产生到发展，面对不同服务对象的不同需求，原先承载礼乐和俗乐的不同人员在向各地下移的过程中，往往为了符合当地群众的审美品位和审美习惯，要结合当地的音乐特色，互相交流和融合，但同时又各有侧重。苏南堂名的特点主要表现在来源的特殊性、演出形式的复杂性和功能的多样性三个方面。通过类分堂名内在的复杂性，明确堂名群体在形成过程中，逐渐吸收融合部分道士、吹鼓手，不同人员来源使堂名内部既各有侧重，又有一定的相通性，既有以坐唱昆曲、滩簧、京剧为主，侧重戏曲，兼有多种传统器乐形态的昆曲堂名类型，又有侧重民间器乐，诸如十番锣鼓、吹打、丝竹，兼有戏曲演唱的鼓手堂名类型，还有道士参与其中的道士堂名类型。堂名曾在19、20世纪之交繁盛一时，但是，随着苏南经济和文化的发展，农村的范围越来越小，群众对于昆曲的欣赏水平下降，加之大众传媒的影响，“文革”10年，堂名活动在苏

南一带基本绝迹，80年代以后随着老艺人的相继离世，大部分学者都认为堂名式微。但是以我们在常熟、辛庄一带的田野来看，传统意义上重在“娱人”的堂名是很少了，但是道士、鼓手中吸收堂名的部分还在（昆曲、十番），可以说堂名并没有完全绝迹，而是真正融入到了民间礼俗用乐之中，在21世纪有新的转型发展。

堂名作为乐籍制度解体后音乐班社的区域性发展，既体现出全国此类音乐班社的一致性特征，又显现其独特的地域特点，其自身涵盖十番锣鼓、昆曲、江南丝竹、滩簧、鼓吹等多种音声技艺形式，具有广阔的研究空间。但是由于田野考察和文献资料的准备还不够充分，涉及到具体音声技艺形式的分析只能是浅尝辄止，对于苏南道教音乐中所涵盖的民间音乐因素、吹打因素、昆曲因素，道教音乐中吹打乐的使用等，还可以进一步分析，而昆曲曲牌与十番锣鼓的关系，丝竹曲牌和鼓吹乐的关系等音乐本体分析，也都还有进一步研究的空间和必要。

礼非乐不行、乐非礼不举

——从孙家班探鼓吹乐与民间婚丧礼俗的关系

孙　云[1]

一、鼓吹乐所根植的文化生态环境

“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举。”原载郑樵《通志·乐略》[2]，非常鲜明地揭示出传统社会生态环境中礼与乐互为依托，互为所需的文化意识形态特征，在此引用这句话是用来诠释活跃在乡土农村的鼓吹乐与它的主要载体婚丧礼俗的关系定位。礼乐文化构建了鼓吹乐与民间婚丧礼俗融合的历史根基，而鼓吹乐在民间婚丧礼俗中的应用则成为礼乐文化的具体衍变形态之一。在现代社会日新月异的变迁中，婚丧礼俗与鼓吹乐的胶着发展成为礼乐文化传承的重要表征。

（一）礼、俗、乐所构筑的文化生态体系

周公制礼作乐，礼俗用乐二分。虽然礼乐文化的范畴在西周时才被真正提出，但其实质内容却早已萌芽在先祖的图腾崇拜中，作为处理人与神、人与鬼、人与自然的“巫乐仪式”而存在。随着社会的发展，这种祭祀神鬼为主的礼乐萌芽逐渐让位于“以人为本”的礼乐制度，将礼乐从祭坛推行到世俗人间，变礼乐风俗为礼乐制度，并以典章记录在案。《周礼》《仪礼》《礼记》成为礼仪集大成者，见证着中国礼乐文化的制度化构建。清末，礼不下庶民的帝国大厦渐趋坍塌，曾经依附于官方供养的传统音乐走进了乡村里舍，实现了与俗乐文化的融合与发展，礼失求诸野，中国传统音乐在这种社会结构的转型中以民间礼俗的样态繁衍传承。

---

① 孙云，女，1974年生，山东师范大学2003级硕士研究生。

② ［宋］郑樵：《通志》，北京：中华书局，1995年，第883页。

何为礼俗?《周礼》载："礼俗，以驭其民，其民所履唯礼俗之从也。"① 唐顺之《救荒渰记》："使有力者皆如君，其所以兴起礼俗而有裨于国家休息生养之效。"② 王栻《严复集》："礼俗既成之后，则通国不敢畔其范围。"③ 辜鸿铭《张文襄幕府纪闻》："民间礼俗，亦多古遗风，故其士知好义，能尚气节。"费孝通《乡土中国》中提出"礼治秩序"④。如是观之，不论是从历史角度溯源还是从当下社会现状分析，从不同的层面都可揭示出中国传统文化的模式特征——礼俗社会。这种模式特征主要体现在以"礼"或"俗"为中心的生活方式、伦理道德、权力等级方面的意识形态和文化制度，它或表现为上层阶级所创制的大传统——礼文化，或反映在下层民众生活风俗的小传统——俗文化，或体现在上行下效二者兼而有之的"礼俗文化"，只要生活在这样一种社会结构中，人们就会在无意中或潜意识地遵守着这种由传统带来的约定俗成的"礼、俗"规范。

许慎《说文解字·示部》曰："禮，履也，所以事神致福也，从示从豊。"⑤ 从构词法的角度将"礼"界定于原始的祭祀过程——履（事神致福的行动过程）。荀子也曾说过："故礼上事天，下事地，尊先祖而隆君师，是礼之三本也。"⑥ 从而将"礼"纳入原始社会人们对天地万物、神灵祖先的祭祀仪式中。当这种对天神地祇、万物崇拜的祭祀仪式反复进行，渐趋程式化和规范化的时候，就出现了"礼"含义的扩展。郭沫若指出："礼之起，起于祀神，其后扩展而为对人，更其后扩展而为吉、凶、军、嘉、宾等各种仪制。"⑦并且代代相沿相袭，成为"经国家，定社稷，序民人，利后嗣"。⑧ 它包罗万象，婚丧嫁娶、朝聘交换、礼仪乐舞、军乐仪仗、皇帝登基……无一非礼。

礼成为覆盖封建社会制度体系和一切观念形态的社会基础，因此，孔子说："不知礼，无以立也。"⑨ 学礼、重礼成为人们的必修课，《周礼》《仪礼》《礼记》

---

① 崔高维点校：《周礼·仪礼》，沈阳：辽宁出版社，1997年，第3页。
② ［明］唐顺之：《荆川集》卷八，《摛藻堂四库全书荟要》影印本，台北：世界书局，1985年。
③ ［英］赫胥黎著，严复译：《严复集》，北京：商务印书馆，1981年，第31页。
④ 费孝通：《乡土中国》，北京：北京出版社，2005年，第68页。
⑤ ［东汉］许慎撰，［清］段玉裁注：《说文解字》，上海：古籍出版社，1988年，第2页。
⑥ 王先谦：《荀子集解》，北京：中华书局. 1988年，第349页。
⑦ 郭沫若著作编辑出版委员会编：《郭沫若全集·十批判书·孔墨的批判》，北京：人民出版社，1982年，第96页。
⑧ 杨华：《先秦礼乐文化》，武汉：湖北教育出版社，1997年，第10页。
⑨ 杨华：《先秦礼乐文化》，第12页。

成为读书人的必读科目，就连在底层民众的家庭里，也重视对子女的“礼”文化教育。礼作为一种社会制度和思想基础，以其无可比拟的优势渗进了世俗百姓生活，从而自然地实现了“礼”到“俗”的民间化过程，使得全社会对“大一统”的“礼”制规则有了最大范围的认可与普及，从而缩小了“礼俗”差异，极大地强化了各民族、各地区，不同风俗的群体对礼的伦理道德的普遍接受。

“俗”作为与土地紧密相联，与老百姓衣食住行融为一体的文化现象，具有时代化、区域性、多样性的特点，它以约定俗成的力量制约着普通老百姓生活的同时，也以巨大的反作用力影响着上层阶级的文化“大传统”——礼，因此才有了“因俗制礼”“入乡随俗”“俗先于礼，礼本于俗”等说法。

《论语·为政》载：“礼，谓制度，品节也。”言礼对人的行为规范具有较强的约束力，谓之制度法则；俗在《说文解字》中训为：“习也。”具有因自发学习原有行为规范而形成的习惯约束模式。礼俗互为依托，成为人们社会行为准则和道德规范的统称。如是，从社会规范这一角度而言，礼与俗是同一核心形式（规章制度）的两种不同表达方式（国家典礼、民间风俗）。在国为“礼”，在民为“俗”，“庄重为礼，简约为俗”“上层文化为礼，下层文化为俗”。但就社会规范这一共性而论，它们的实质是相同的，这种实质特性使得礼与俗统一到了一个共同的文化平台——行为制度，不管是礼还是俗都是必须遵守的一种行为规则，这种行为规则让每个人明白自己的身份、角色、地位，以便各行其是、各尽其责，保持社会有序健康的发展。

如是观之，礼俗者，乃是融入了上层的官方之礼与民间“俗礼”的集大成者，是中国古老的礼乐文化与俗乐文化衍生胶着之后的文化积淀，古往今来，礼乐相须以为用的格局成为中国传统音乐的社会属性延续至今，“大乐与天地同和，大礼与天地同节”，礼乐参政治国、和睦邻里，将纯粹的精神产物融入社会生活的各个层面，亦将鼓吹乐这种与礼制绑定在一起的古老音乐带入了各种社会关系网络之中。

婚丧嫁娶、祭祀祈雨、庙会仪式、社火祀神等是人们日常生活的重要组成部分，也是乡村社会见惯不怪的习以为常，而依托于礼俗之上的鼓吹乐亦成为礼俗仪式结构中的重要组成部分，它们既是作为艺术的音乐，同时也是作为仪式元素的礼俗。不论是民歌、歌舞、戏曲还是说唱、器乐，经过唢呐的重新演绎、解读，用于

不同的乡村礼俗中，成为丧葬、结婚庆典、庙会仪式、祭祀求雨、行业神祭奠的不可或缺者，亦成为乡土中国最为流行的“音乐”，在民间礼俗仪式的空间承载着老百姓的多重期许，在从国家礼制仪式到民间礼俗文化的转变中传达着永恒不变的寄托。

（二）鼓吹乐应用场域的变更

作为一种实用性的艺术，从古至今，鼓吹乐是礼乐文化的重要表征之一，总是被用于不同的礼制仪式中，在不同的社会发展中融入到吉、嘉、宾、军、凶五礼之中。其中“吉礼”是五礼之冠，主要是对天神、地祇、人鬼的祭祀典礼；“嘉礼”是沟通人际关系、联络感情的礼仪，主要内容有饮食之礼，婚、冠之礼，宾射之礼，飨燕之礼，贺庆之礼；“宾礼”是接待宾客之礼；“军礼”是师旅操演、征伐之礼；“凶礼”是哀悯吊唁忧患之礼。鼓吹乐作为宫廷音乐的重要组成部分，参与国家的重大典礼，以“礼乐”的形态阐释着它的社会功能。国家设置机构、封任官职、约束条例，以行政命令来管辖规范鼓吹乐的发展，历代鼓吹乐或隶属于太常寺、鼓吹署、钧容直等机构，或设有“鼓吹丞”“鼓吹令”及“滦仪卫”等官职，不论是用于军乐仪仗、给赐奖赏，还是宴饮宾客、婚丧之礼中，鼓吹乐都成为国家礼仪制度中的重要组成部分，写入典章法规，纳入国家制度的管辖中，有着鲜明的等级观念。

鼓吹乐作为军乐自古有之，刘恕《外纪》：“黄帝命岐伯作鼓吹，铙角灵鼙神钲，以扬德建武。”①《乐府诗集》：“《朱鹭》等二十二曲，列于鼓吹，谓之铙歌，军礼凯乐用之。”②

鼓吹乐用作军乐，代表着国家的威严与神圣，是国家尊严的象征。从汉代用作军乐的短箫铙歌一直到清代的“回鸾振旅，则奏凯乐”，鼓吹乐这种重要的军乐功能就一直保留着。鼓吹乐亦用于皇宫宴飨中，成为“燕乐”的一部分，从汉代的黄门鼓吹到梁代开始建立，隋唐以后沿用的“熊罴十二案”，都是宴飨所用的鼓吹乐。

鼓吹用作给赐奖赏，有着严密的等级标准，写进了国家的法典中。汉时鼓吹给

① ［南宋］王应麟：《玉海》卷一一〇，《影印文渊阁四库全书》，台北：商务印书馆，1986年。
② ［北宋］郭茂倩：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第224页。

赐对象有严格的规定，军中必须“万人将军得用之”①。但到魏晋之时，“给用鼓吹甚轻，衙门都将五校悉有鼓吹”②。隋唐之时，给赐的鼓吹依据等级，分别配有不同的装饰。《隋书·音乐志》载：“诸州镇戍，各给鼓吹乐，多少各以大小等级为差，诸王为州，皆给赤鼓赤角，上州刺史皆给青鼓、青角……”③

鼓吹乐除用于军乐、给赐奖赏及宴饮宾客，还用于婚丧典礼中，并加以行政规范。鼓吹乐用于丧葬礼仪中早在汉魏时就已出现，《晋书·礼志》曰：“汉魏故事，将葬，设吉凶卤薄，皆有鼓吹。”④ 隋唐时期，按官级给赐婚丧中的鼓吹，其规定四品官以上始给鼓吹，《旧唐书·唐绍传》载：“五品官婚葬，元无鼓吹，惟京官五品得借四品鼓吹为仪。”⑤ 明清时期：“文官用之，士庶人用之，僧道用之，金革之气，遍于国中。”⑥ “闾里婚丧，无不以鼓吹将之，更相沿不禁。”⑦ 鼓吹走向民间，走进庶民百姓的家园。

历时的分析，鼓吹乐在官方历史的发展中，不论是用作军乐、给赐奖赏还是用于燕飨宾客、婚丧典礼中，都成为国家礼仪的重要组成部分，成为权力、等级、身份地位的象征。国家礼仪配用鼓吹乐成为典章制度中的明文规定（如国家设置的鼓吹机构、鼓吹使用的等级划分、论功行赏中的鼓吹……都体现了一种国家制度的约束规范），国家制度成了鼓吹乐与礼仪结合的纽带，无礼不乐、无乐不礼，鼓吹乐成为礼乐制度中的一个典型符号，充分地彰显出音乐与仪式生态的联姻，体现出作为文化范畴的艺术存在。

明清之际，鼓吹乐从宫廷、王府、地方官府走进了庶民百姓的家园，昔日被国家供养的乐工也因社会生态环境的变化走进了乡村里巷寻求饭碗，在婚丧嫁娶、迎神赛社、祭祀求雨等民间礼俗仪式中演绎着古老的礼乐文化传统，民间礼俗成为鼓吹乐的生存载体，它抚育了鼓吹乐，鼓吹乐亦成为民间礼俗仪式中不可或缺的重要组成部分，它形象地折射出礼乐文化传统的历史变迁，亦成为鼓吹乐流变的重要文

---

① ［西晋］崔豹：《古今注》，北京：中华书局，1985年，第11页。
② 《乐府诗集》，第224页。
③ ［唐］魏征：《隋书·音乐志》卷一四，北京：中华书局，1997年，第330—331页。
④ ［唐］房玄龄：《晋书》卷二〇，北京：中华书局，第626页。
⑤ ［五代］刘昫：《旧唐书》列传第三十五，北京：中华书局，第2813—2814页。
⑥ ［清］顾炎武：《日知录集释》，上海：上海古籍出版社，2006年，第276页。
⑦ ［清］王鑫：《练勇刍言》曾郁文堂刻本，咸丰七年（1857）版，第3—12页。

化标示。例如鼓吹在婚丧礼俗、迎神赛社、春祈秋赛、上元设坛敬神、庙会、还愿仪式中的应用，作为一种礼俗音乐，鼓吹乐已经与当地人们的民俗风情、宗教信仰、审美观念、社会伦理价值紧密相连，成为民间礼俗仪式中不可或缺的重要组成部分，真正地彰显出“俗文化与乐文化”的有机结合。在所有这些仪式中，与鼓吹乐联系最为紧密、最为常态的，实为婚丧礼俗。而传承它的主体却恰恰是那些流布于乡村山野中的民间班社。

二、鼓吹乐的传承主体——民间班社

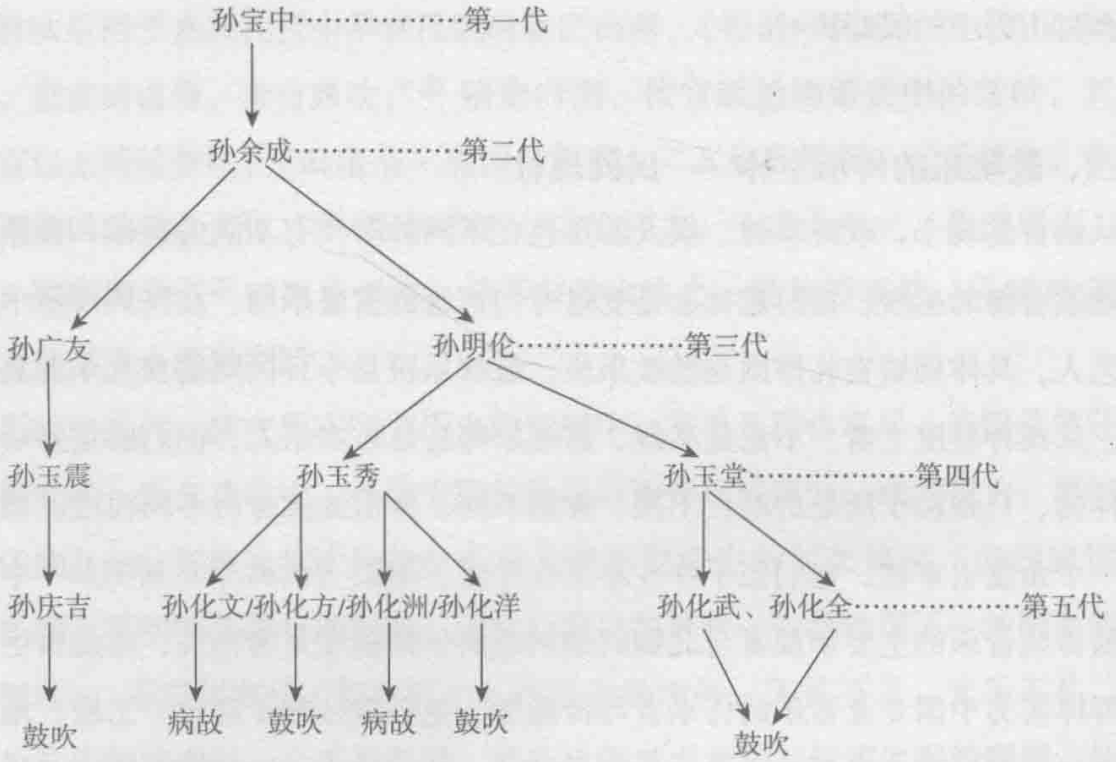
从远古到现今，歌舞事神、娱人的角色在不同的时代有不同的群体，在原始社会是能歌善舞的巫觋；在封建社会是受过专门训练的宫廷乐师，在民风民俗中则是民间艺人，具体到婚丧礼俗则是鼓吹乐班。鼓吹乐班是今日民间婚丧礼乐的真正实施者。从某种程度上看，不论是巫觋、宫廷乐师还是鼓吹乐人，他们的主要功能都是一样的，只是由于所处的时代不同、称谓不同，身份地位有所不同而已。但是从另外一个角度去审视，他们似乎存在着某种关联，项阳《山西乐户研究》[①] 中揭示出中国传统音乐的主要承载者与北魏时期兴起的乐籍制度紧密相关，由此所生发的乐户群体实为中国专业音乐的传承者与传播者，他们被分配于宫廷、王府、地方官府、酒楼、茶楼甚至是佛教寺院进行音乐服务，他们是中国礼制仪式的主要承载者，直至清朝雍正年间（1723—1735）方才被解除。虽然作为一种制度被解除，但是作为一种文化传承的方式并没有在短时间消除。他们以其他方式辗转留存到民间寻求“饭碗”，在婚丧礼俗等民间礼俗仪式中谋求生活，同时也将国家礼制仪式中的某些音乐与礼制规则带到民间，从而实现了从国家礼制仪式到民间礼俗的转变。如是，那些活跃在民间礼俗仪式中的各种乐班有很多就是世代传承，实为历史上乐户后人的传承者或者间接承载者，尤其是那些历史比较久远的乐班，或者生活在古代地方官府、王府周边的乐班更是如此。

在中国广袤的土地上，无数个散落在民间的具有悠久历史的鼓吹乐班与古老的乐籍制度紧密相关，只不过有的是直接师承，有的则是间接师承而已，文中所提到

① 项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001年。

的山东省邹城市看庄镇白水村的孙家班应该就是这种“门里人”，其祖辈传承，毗邻孔孟所在地，受到礼乐文化的深厚影响，精通礼俗，擅长唢呐用乐，是当地非常有名气的班社之一，上溯其源可以追溯到现任班主孙化洋的父亲孙玉秀及其高祖父孙宝中。

孙家班传承谱系



从图示可以看出：孙宝中——孙余成——孙明伦——孙玉秀——孙化洋（现任班主）。现任班主孙化洋已经是五代传承。清朝咸丰年间（1850—1861），孙化洋的高祖父孙宝中从滕县级索庄逃荒到邹城市看庄镇白水村，因其家境贫寒，子女众多，为了生活，就拜滕县界河镇的唢呐名手杨佳芳为师，苦练3年，出师领班，在实践中锤炼唢呐的演奏艺术。其演奏特点柔中见刚，含蓄委婉，独创一派，以至于很多人慕名而来拜师学艺。其子孙余成继承父业，将祖传技艺传给儿子孙明伦。孙明伦，人称孙伦儿，他既继承了父亲（孙余成）的优秀演奏技巧，又有独特的创造，尤其是管子的演奏堪称一绝，在光绪末年到民国初年的邹城、滕县一带，非常有名，在当地老百姓的口中流传有这样的俗语：“孙广友的喇叭，周凤先的笙，孙伦儿的管子盖山东，孙伦儿不到，不如不叫。”就连邹城孟府的祭祀都少不了孙伦儿。但不幸的是，在孙玉秀14岁时，其父孙明伦突然死去，孙玉秀更加努力地跟

他的祖父（孙余成）学习吹奏唢呐，尤其是孙玉秀的母亲，不仅从思想上给予孙玉秀莫大的支持，而且亲自教他唢呐哨子的制作方法。在这种有利的家庭环境的熏陶下，孙玉秀不负众望，脱颖而出，成为当地有名的“孙大吹”，在20岁时便带领其弟孙玉堂组班，活跃于民间婚丧寿典中。

在邹、滕一带，只要一提到大圈儿（孙玉秀）、二圈儿（孙玉堂）几乎无人不知，无人不晓。中华人民共和国建立以后，孙玉秀的演奏技艺如沐春风，得到了飞速的发展，能灵活演奏多种不同风格的民歌小调及地方戏曲、曲艺唱腔，曾多次参加省、地、县各级文艺会演，并受到奖励。1959年，他出任山东省歌舞团唢呐独奏演员，参加了国庆十周年的盛大演出；1960年，获省演奏一等奖，同年受聘上海音乐学院民乐系任教；1961年去杭州歌舞团从事民乐演奏，1962年请假回家，继续从事民间鼓吹；1985年，参加山东省举办的鲁西南民乐调演，其演奏曲目和艺术风格，受到与会专家的一致好评，被誉为平派鼓吹的优秀代表。孙玉秀演奏的曲目被视为精品，其中被《民间器乐曲集成·山东卷》收录的有《哭长城》《集贤宾》《十样景》《一江风》《下调黄莺》《叠断桥》等6首[①]，全部由孙玉秀、孙化方演奏，占鲁中南所收乐曲的10%左右。孙玉秀堪称为优秀的民间艺术家，2001年逝世，享年75岁，孙玉秀将他的一生献给了他所热爱的鼓吹事业。

孙玉秀共有7个孩子（4男3女），由于传统观念的影响，其女儿都没有学习吹奏，4个儿子继承父业，老大、老四吹“上把”，老二、老三学吹“下把”[②]。功夫最好的要数四子孙化洋。但令人惋惜的是老大、老三相继去世，只有老二、老四各自组班“上事儿”，尤其是四子孙化洋技高一筹，在邹、滕、峄颇有名气，成为孙家班的第五代传人。从清朝咸丰年间算起至今天孙化洋接班，孙家班已有100多年的传承历史，孙化洋接过父亲孙玉秀的接力棒，传承着孙家班的经典老社……

孙化洋生于1970年，孙家班的现任班主，基本上继承了父亲的唢呐演奏技巧，擅长各种唢呐、笙、管、箫演奏，尤其是铜杆唢呐是他的拿手好戏。其技艺精湛，循环换气潇洒自如，技巧运用轻松灵巧，吹味结合生动形象，是难得的唢呐好手。

---

① 中国民族民间器乐曲集成全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》，中国ISBN中心，1984年，第487—545页。

② 当地艺人行话，将唢呐称为“上把”，将笙称为“下把”，据说含有对唢呐演奏者的一种尊重。

曾多次参加省市文艺汇演：1985 年与其父亲共同参加鲁西南民乐调演；1992 年参加河南沁阳朱载堉杯唢呐比赛；1990 年在邹县与梁天、谢园、李金斗、刘兰芳等曲艺界名人同台演出，在当地颇有名气。下图为孙家班现任班主孙化洋师傅与他的小铜杆。

图 1

孙家班现有固定人员 19 人，配有舞台灯光、音响、汽车、丧葬用具（丧事上吃饭用的家什：锅、碗、瓢、盆、桌子、凳子、供租赁的孝衣等），堪称婚丧服务一条龙，频繁地忙于婚丧嫁娶、开业日典礼、节庆祝寿中。其徒弟众多，遍及邹城、滕州、峄城、兖州等地。以上我们所说的仅是孙氏乐班中，孙玉秀这一分支的传承，而实际上孙氏鼓吹还有孙玉秀的堂兄弟孙玉震及其后代也以唢呐为生，整个孙氏家族鼓吹传承的脉络如上所述。

在过去，由于从事鼓吹的人遭到社会的歧视，成为人们嘲笑讥讽的对象，加之传内不传外、传男不传女的社会观念，导致了（鼓吹）“乐随亲走”“亲系乐人”的普遍现象。这一普遍现象致使鼓吹乐班的传承主要在宗族内进行，但是随着社会的发展，尤其是计划生育的施行，这种宗族内的传承现象就逐渐随着人口的减少而转为师徒关系，地缘性的村社关系……孙家班亦是如此。乐班的组成人员几乎全是本村的老百姓，都是由孙师傅一手带出来的徒弟，其他外县、市的徒弟学成以后都挑班单干，然后发展组成新的乐班，收新的徒弟……师傅带徒弟，徒弟成为新的师傅，再带新的徒弟，周而复始，孙家班就像基因传承的链条一样，形成了一个庞大

的师徒网络。

从徒弟与班社的关系上来看主要存在着三种结合方式：一种是长期的乐班人员，一种是班社雇用的外界成员，另外一种是作为徒弟的实习人员。班社缺乏什么人才，就雇用什么人才，譬如歌手、舞蹈演员、架子鼓手、电子琴手……于是整个班社就形成了长期稳定人员与临时雇用人员之别。从年龄上看，老中青都有；从身份上看，既有农民又有专业学校的学生，还有豫剧团的演员；从演奏分工上看，既有演奏传统乐器的班社人员，还有演奏西方铜管乐器、打击乐器的艺校学生。总而言之，随着班社的扩大，班社人员不断增多。下面是班社人员的基本概况：

表 1：山东邹城市白水村孙家班人员结构①

	姓名	年龄	地址	主奏乐器
孙家班人员构成	孙化洋	37	山东省邹城市看庄镇白水村	唢呐
	孙友权（徒弟）	23	山东省邹城石墙镇大石二村	笙、电子琴
	田忠良（徒弟）	21	山东省邹城市看庄镇白水村	笙
	何宾	44	山东省邹城市看庄镇白水村	大号、次中音
	盖立彪	43	山东省滕州市王庄镇洋温村	笙
	盖立坤	49	山东省滕州市王庄镇洋温村	笙
	孙化武	46	山东省邹城市看庄镇白水村	笙、唢呐
	孙新新（徒弟）	20	山东省邹城市看庄镇白水村	唢呐、小号、萨克斯
	王祥琴	70	山东省邹城市看庄镇白水村	镲
	杜宝记	53	山东省邹城市看庄镇白水村	二锣
	王付启	58	山东省邹城市看庄镇白水村	云锣
	李红陵	25	山东省滕州市瓦峪村	笙
	田良	23	山东省滕州市瓦峪村	笙
	李红春	24	山东省滕州市瓦峪村	唢呐
	吕北城	24	山东滕州市红须镇苗桥村	唢呐
	张厚福	20	山东邹城市石墙镇高寺村	笙
	赵利	21	山东邹城市看庄镇金山村	笙
	郭斌	35	山东邹城市石墙镇小石村	笙
	盖志刚	19	山东省滕州市王庄洋温村	唢呐

① 2004 年采访。

（续表）

	姓名	年龄	地址	主奏乐器
聘用人员	剧团演员尚晓平	35	兖州市豫剧团	唱各种戏曲
	琴手、鼓手等	17	职业艺校的学生	电子琴、爵士鼓
	流行歌手舞蹈演员	18	职业艺校的学生	演唱流行歌曲

从以上班社人员的组成情况来看，有雇主与雇员之分。孙化洋师傅既是雇员又是雇主，既受雇于婚丧事主家，接受人家的“雇费”，又要花钱雇用新的雇员。但不论是受雇还是被雇，都形成了一种实际上的商业运作关系，形成了鼓吹乐赖以生存的物质空间，从而为鼓吹艺人走街串巷、搭班结伙提供了经济动力。

孙师傅采用家庭式的乐班传承，虽不具备学校的规模，但教出的学生却毫不逊色，正如他的徒弟盖志刚说的那样：“师傅在这一带非常有名，他接的活特别多！我们都愿意跟着他干。”孙化洋师傅的亲传弟子很多，遍及邹、滕、峄、兖州、曲阜等地，由于孙师傅为人不错，因此即使在“旺季”比较繁忙时，也能够召集各地的徒弟前来帮忙“上事儿”，一般情况下，由班社里的现有人员即可完成任务。现有固定人员共计19人，正在学习的有3人，学生不交学费，平时住在孙师傅家练习吹奏，有活时，他们就上事儿实习，不仅学习音乐技术，还要学习礼俗仪式，熟悉各种婚丧仪式，什么环节奏什么乐曲，有什么禁忌，哪些乐曲能用，哪些乐曲不能用……所有这些说起来容易，真正做起来却很难，必须有一个循序渐进、逐步掌握的过程。所以孙师傅就实行课上练习与上事儿实践有机结合的教学方法。平时上课，有活时就应班上事，这种边学边用的方法非常见效，将乐曲的传承纳入一定的礼俗仪式中，使学生更加谙熟乐曲所要表现的意境，乐曲所要服务的对象。这一教学方法也就从另一个侧面说明了鼓吹乐的重要社会实用功能，它的存在学习都要求以服务于婚丧礼俗为原则，与礼俗仪式的紧密结合为特点。

鼓吹乐服务于王侯将相的时代已经成为久远的历史，今天，它成为了广大乡亲父老的音乐，成为服务于寻常百姓的民间艺术，成为民间礼俗的真实代言，在不同的时代，变幻着不同的“恩主”。如今，鼓吹乐几乎成了民间婚丧礼俗音乐的代名词，尤其是在农村，没有鼓乐班，新媳妇不上轿，没有鼓乐班，就被认为大逆不道，鼓吹乐成为民间婚丧礼俗不可或缺的组成部分，民间婚丧礼俗则成为鼓吹乐班

生存的主要空间。

图 2

孙家班就是这样一个主要为农村的婚丧嫁娶服务的乡村乐班。凡受办大事的“主家”（当事人）之约请，只要接帖，风雨无阻，哪里需要就到哪里，决不拖延时间。有时遇到家境贫穷的人家，他们还主动提出不收或少收费用；遇到逢年过节，群众集会，就无偿地为百姓大吹大唱，不计报酬……

孙家班已经成为当地人们值得信赖的班社，无论是婚丧嫁娶、开业庆典、群众集会，还是节日庆祝、老人祝寿，人们都邀请孙家班。按孙化洋师傅的话讲：“这么多班社，人家为什么单单请咱呢？因为咱是‘门里人’，地道，不坑人！”就连当地的老百姓也说：“老四不错，这周围的红白事（主家）都找他！”孙家班，已经成为当地老百姓值得信赖的乐班。

三、鼓吹乐在民间婚丧礼俗中的应用

当鼓吹乐作为民间的婚丧礼俗现象而形成一种文化事项的时候，其实也就形成了一种信仰传统而得到了人们的普遍遵守和接受；虽然在其他民风民俗中我们同样可以看到鼓吹乐的应用，如祈雨、迎神赛社、驱傩等，但是这些礼俗都具有时间性、地域性，并且运用的频率也远远低于民间的婚丧礼俗。相对于这些带有某种周期性的礼俗来讲，民间婚丧礼俗中鼓吹乐的应用却具有普遍性、高频率性，尤其是

伴随着科学的普及，对一些自然现象的合理解释，那些带有某种意义上的“自然崇拜”礼俗就随之减少，而依附于它们之上的鼓吹乐也会随之转型或寻找新的生存载体。婚丧礼俗作为人生的必经之路，却与鼓吹乐紧密相连，成为鼓吹乐在当今社会中最重要的生存载体。

（一）鼓吹乐在丧葬礼俗中的应用

丧葬礼俗仪式纷繁复杂，可以分为葬前礼、葬礼、葬后礼。葬前礼包括：为死者沐浴着寿衣、叫魂、小殓、报庙、入殓、成服、朝夕哭奠等环节；葬礼主要包括起殡、出殡、路祭、下葬；葬后礼主要是指居丧期间的安魂、祭祀等环节。本章节涉及的是鼓乐班参与的主要丧葬仪式，一般是两天的“场”，经济稍差的只聘用一天鼓乐班。如果是两天的场，第一天送火化、请魂、送魂；第二天出殡发丧，根据事主家的经济实力，丧葬仪式可大可小，根据亡者的年龄，丧葬仪式用乐有着细微的差别。

地点：山东省邹城市看庄镇白水村。时间：2006 年 1 月 15 日。

乐班：山东省邹城市白水村孙化洋乐班。

死者简介：纪开凤，女，81 岁。有 3 个儿子，王祥义、王祥来、王祥玉，家庭经济条件很差，是白水村最穷的一家，吃村里的救济粮。3 个儿子中只有三儿王祥玉成家娶媳妇，但最后媳妇也跟着别人跑了。就是这么贫困的家庭，在其母亲去世以后，也基本按照民间传统办理了丧事，丧事 1 天完成（1 天的场）。

响家什（开丧）：早上 7 点到达事主家（只要答应受雇，必须风雨无阻，按时到达），开始了丧葬礼仪的第一环节——“响家什”，通知乡里乡亲丧葬仪式开始，对大笛（两个 ♭B 调唢呐共同吹奏）吹奏《天下同》。

引魂：将死者的魂魄从去世的房间（寝室）引到明间（客厅），木杆唢呐（♭B 调唢呐）奏《五六五》。

朝主（也称告仙）：到同族家里将祖宗的牌位请到事主家里。去时小铜杆吹奏《十样景》，回来时自由吹奏较缓慢的歌曲。

请魂：鼓吹乐前导，孝孙擎幡随行，到土地庙请魂，等女纸客喊过“今日良辰吉日，请神主家中赴宴”，即可完成请魂。双木杆吹奏（♭B 调唢呐）《十样景》。

反复迎接客人、吊唁：客人、忙人（特指为丧事帮忙的人）吃饭前，执事宾引孝子到厨房谢厨，到客人的桌前安桌（实则是问候，含有照料不周请多原谅之意），乐曲演奏稍微自由，如《十样景》《五六五》。

送火化：将死者的尸体抬上灵车去火化。乐奏《十样景》（$^{\flat}$B 调木杆唢呐演奏）。

起鼓：中午吊丧的客人、邻居付丧礼。如果是亲戚关系，这种行为就称为“上礼”；如果是没有亲戚关系只是作为邻居帮助，就称为“折义”（也称为金纸钱）。这是鼓乐班炫技的时刻，客人较多，奏乐时间较长，既有传统乐曲又有咔戏。如果事主家经济条件很好，则可以聘用舞台演奏，将丧葬礼仪办得更加隆重一些，但由于王家家境不很宽裕，场面太小，因此也就省略了舞台演奏的消费，一般演奏《集贤宾》《十样景》《五六五》，咔戏《朝阳沟》《秦雪梅吊孝》《打金枝》等。

灵棚行礼：孝子、来吊丧的客人入灵棚行礼，鼓吹乐引客人入灵棚行礼。礼毕之后，客人依次出灵棚。一天之内共行三次大礼：朝奠礼、午奠礼、夕奠礼。三种礼仪程序完全一样，由赞礼生主持，有着固定的程式和奏乐要求，下图是夕奠礼行礼图，两边各为赞礼生，第三赞礼生负责引导行礼者的具体动作、主要过程。

图 3：夕奠礼

喝礼生[1]一般有3人，有时也可以2个人，正引是正主持，通赞配合正引，首尾是开始的导入与结束的归纳。

首尾：哀止，斩衰孝子出庐，孝眷随从。

通赞：肃静，执事者各侍其事，侍鼓者击鼓，侍号者扬号（乐人奏哀乐，并报扬号已罢）；再扬号（号罢二通）；三击鼓三扬号（乐人报鼓号三通已罢）；鸣炮、闪门；乐奏启门乐（乐人报启门乐已罢），用低音唢呐吹奏哀音，启门乐奏《越调开门》《天下同》……

正引：诣盥洗手、倚仗、浴手、酌巾、沾巾、湿巾、净巾、执仗、诣香案前跪、卧仗、上香献雷酒、献果品。献礼已毕复伏举哀，哀止，执仗，兴，平身复拜位，作乐行参神礼。鼓吹乐奏《庆贺令》《集贤宾》。

通赞：启户燃灯，引孝子行初献礼。

正引：（诣酒尊说）侍尊者，启密酌酒，执酌者执酌，捧杯者捧杯；诣灵座前跪，卧仗，初上香；初奠作，金竹献羹匙，初献果品，初献枝鸡，初献文鱼，初献肉，初献海味，初献汤，初献饭，初献神食；献礼已毕，俯伏举哀，哀止，执仗兴，平身。

通赞：众宾坐，孝眷跪，作鹅乐侑食（乐人用唢呐模仿鹅叫），启户燃灯，众宾立，孝眷兴，诣孝子兴亚献礼。

正引：（诣酒尊说），侍尊者，启密酌酒，执酌者执酌，捧杯者捧杯，进献者进献；诣灵座前跪，卧仗，亚上香；金竹献羹匙，亚献果品，亚献南果，亚献富果，亚献枝鸡，亚献文鱼，亚献肉，亚献海味，亚献饭，亚献神食。献礼已毕，俯伏举哀，哀止，执仗兴，平身。

通赞：合户照灯，众宾坐，孝眷跪，作咔乐侑食。吹奏豫剧、柳子戏曲牌等（乐人报乐止）。启户燃灯，众宾立，孝眷兴，诣孝子行终献礼。

通赞：平身，孝子哭入庐（行礼完毕）。

装箱：侄女、侄媳将象征着金钱的纸钱装进纸扎的箱子，作为送给逝者去西天路上的盘缠。乐奏《十样景》。

---

① 也称赞礼生，是精通礼俗仪式的专职主持人员。

烧轿：将已经装好的箱子送进纸扎的轿子抬到土地庙前的路上烧掉，暗含给逝者送的路钱，以便在另外一个世界里不愁吃穿。乐奏《十样景》。

落墓：两个侄女到墓地，在已经挖好的墓穴里将泥土扫进簸箕里，然后送到自己家的麦缸里保存，希冀以后财富兴旺发达。乐奏《五六五》。

路祭也称祭路：将死者的棺材抬到路上进行路祭。孝子、客人分别行二十四拜礼，礼成，长子顶“老盆”，摔于棺首。棺起，哀声大起，鼓吹手前导，鸣锣开道，孝男随棺缓行，孝眷顶“搭头”（披在头上的白布），就地举哀，返回。祭路是送别亡者的最后一站，也是整个丧葬礼仪的中心环节，礼节隆重，时间长达两三个小时。乐曲奏《十样景》《五六五》《绞句子》（铜杆唢呐与大唢呐合奏）。

图 4：路祭

下葬：棺至族林墓前，孝子绕穴、亲自清扫，烧掉一切冥物（指用纸制作的一切实物模型），孝子、女婿行二十四拜礼，下棺入穴。双唢呐演奏《五六五》《哭长城》，返回不奏乐，丧事完毕。

综上所述，鼓吹乐成为丧葬仪式的重要组成部分。据文献记载，我国丧葬用乐的习俗至迟出现在汉代甚至更早，桓宽的《盐铁论》《后汉书》都有记载。而鼓吹乐用于丧葬礼仪中在汉魏时即已出现。如前所述，《晋书·礼志》曰：“汉魏故事，

将葬，设吉凶卤薄，皆有鼓吹。”[①]《后汉书》载：“及葬，又使侍御史持节送葬，兰台令史十人，发羽林骑车介士，前后部鼓吹。”[②] 隋唐时期，按官级给赐婚丧中的鼓吹，其规定四品官以上始给鼓吹；《旧唐书·唐绍传》：“五品官婚葬，元无鼓吹，惟京官五品得借四品鼓吹为仪。”[③] 明末清初“文官用之，士庶用之，僧道用之，金革之气，遍于国中”[④]，鼓吹乐已经走进寻常百姓家，成为民间婚丧礼俗的有机组成部分。

由此可见，民间丧葬礼仪中鼓吹乐的使用具有深厚的社会历史文化底蕴，丧葬用乐不是百姓所创，是古老的礼乐风俗自上而下、由礼到俗的自然进化过程，已经成为约定俗成的文化传统。儒家的伦理色彩、等级观念都融入了鼓吹乐的声声悲啼中，诉说着念祖怀亲的思绪。灵魂不灭信仰透过仪式音乐展现出来。

孝顺是中华民族的美德，不能尽孝，就是大逆不道，孝道充分地体现了“礼”的内涵，而这种礼通过鼓吹乐得以体现。表面看来鼓吹乐是寄情于鬼魂，为死者饯行，而实质上是在为活人鼓吹“孝道”，寻求一种平时难以获取的精神寄托和安慰。序长幼、明人伦的丧葬队伍的顺序，系结和凝聚家族成员的“成服”之举，充分展示孝道的哀哭，丧葬仪式中的重重礼节，皆伴随着鼓吹的声声哀啼得以展现，鼓吹乐成为活人净化心灵的工具和媒介，成为礼的真正代言者。更重要的是它符合人们的信仰需求，有着一整套模式化了的仪式规则，这种规则通过一次一次的丧葬仪式得到不断的巩固与强化，使所有目睹丧葬仪式的人领略了仪式用乐的具体情形和现实功能，加强了鼓吹在仪式中的重要地位。每一次丧葬仪式对于人们来说，都是一次情感教育和信仰的提升，以期达到尊老、敬老、崇神、娱神的最佳效应，而这种效应恰恰通过丧葬仪式音乐得到良好的宣传，一传十、十传百，最后被社会所接受，形成一种固定的模式。没有鼓吹乐的存在，就会违背这种固有模式，因此信仰、仪式、音乐三位一体，构筑了民间婚丧礼俗的文化传统。

鼓吹乐使人们的信仰具体化、扩大化、程式化、制度化。仪式中的每一个环节奏什么样的音乐，行什么程度的大礼，都有明文规定，具体步骤由“赞礼生”传

---

① 《晋书》，第626页。
② ［南朝宋］范晔，［唐］李贤等注：《后汉书》，北京：中华书局，1999年，第1905页。
③ ［北宋］欧阳修，宋祁等：《新唐书》列传第三十八，北京：中华书局，1975年，第4185页。
④ 《日知录集释》，第276页。

达做出指示。鼓吹乐成为人们信神、仰神、敬神、娱神的工具，成为仪式过程中特殊的语言符号聚合体。

总之，鼓吹乐在民间丧葬礼仪中的应用，既是一种历史现象，也是一种现实存在，是礼、乐、信仰、风俗有机结合的音乐物化，这种物化行为经过丧葬仪式的一次一次传承、传播而变成一种模式化、规范化，最终导致一种制度化，即信仰、仪式、音乐三位一体的丧葬制度。

（二）鼓吹乐在婚庆礼俗中的应用

丧葬仪式中使用鼓吹乐实为重要传统，如不使用，则会遭到邻里的谴责。相比较而言，婚庆仪式中鼓吹乐的使用却具有区域性与随意性，即使在同一个地区也存在着些许差异，譬如在山东省滕州的界河以南、邹城市看庄镇以北使用鼓吹，而界河到看庄之间则不用。但近几年，婚礼走向古典、走向传统，雇用鼓吹乐已成为一种复兴的时尚，在西洋音乐占据大城市的今天，鼓吹乐依然能够以古色古香的实用价值受到人们的欢迎。邹、滕、峄地区的婚庆仪式需要两天完成，一般在第一天的中午 12 点准时到达男方家。

第一天在新郎家：乐奏开门曲。乐班一般在中午 12 点钟到达新郎家，用海笛（$^{\flat}$B 调唢呐）吹奏《开门子》曲，拉开了婚庆仪式的序幕。

请主：新郎到本家族内磕头、烧纸并将各位先祖的牌位请到自己家里，以便让各位老祖先回家参加婚庆大礼。去时海笛吹奏《五六五》，回来时吹奏歌曲。

新郎上喜坟：通过上喜坟的形式，向各位先祖报告家族增添新成员，以能够得到族人的祈祷祝福。吹奏《五六五》《十样景》《集贤宾》……

舞台演奏：下午 4 点吃饭，晚饭以后，大约 6—7 点开始舞台表演，唱戏、演小品、跳舞，以现代乐曲居多，传统戏曲也颇受老年人的喜爱，目的是向村里乡亲传达婚情、展示家族经济实力等，热热闹闹，直到夜里 10 点左右结束。

第二天迎亲：男方门庭挂红结彩，亲朋好友登门志喜，新郎到新娘家迎回新媳妇。

进门礼：早上 7 点或其他吉祥的时刻（请当地风水先生择准的好日子）到新娘家迎亲，进门时行“进门礼”，鞭炮齐鸣，鼓乐顿起，乐奏《开门子》，进门以后吹奏现代歌曲。

迎亲：新郎将装扮一新的新娘抱进轿车，迎进新郎家，路上遇到村庄就吹乐曲《大花轿》《夫妻双双把家还》等喜庆的歌曲，一直到达新郎家。

拜堂成亲：香台上燃香烛，摆果盘，鸣鞭炮，奏鼓乐，新人拜堂成亲。这是婚庆仪式的高潮时期，时间长达1个小时，行三拜大礼——天地、高堂、夫妻对拜，乐奏《祝你幸福》《拜花堂》《百鸟朝凤》……

入洞房：拜堂成亲以后，新郎要将新娘抱进洞房（卧室），乡里乡亲中的小辈开始闹洞房，乐奏《两只蝴蝶》《夫妻双双把家还》《百鸟朝凤》。

迎接客人、款待客人：鼓吹乐反复迎接来贺喜的客人，之后聚餐，乐奏《十样景》。

新娘上喜坟：新郎家的大娘、婶子带领着新媳妇到新郎家的祖坟上喜坟。新人拜见先祖，以得到祖先的保佑和爱护，乐奏《五六五》《十样景》。

综合演奏：新歌旧曲连续演奏到下午四五点以后，整个婚庆仪式结束，此时乐曲吹奏比较自由，以现代歌曲以及戏曲居多。

"洞房花烛夜，金榜题名时"，这是中国传统文人功成名就的象征，前者指婚姻，后者指做官，婚姻的结果是成家，当官的结果是治国，家、国历来是一对相辅相成的文化范畴。家庭的稳定与延续是国家富强牢固的根本，谈国就涉及到谈家，谈家就必须谈婚姻，婚姻是家的基础，是一切人本关系的根源。

《易经·序卦》下篇曰："有天地，然后有万物，有万物然后有男女，有男女然后有夫妇，有夫妇然后有父子，有父子然后有君臣，有君臣然后有上下，有上下，然后礼仪有所错，夫妇之道，不可以不久也。"① 由此可见，在中国传统社会里，婚姻是一切伦理关系的基础。《礼记·昏义》曰："婚姻者合二姓之好，上以事宗庙，下以继后世。"②阐释了婚姻的三大功能就是：结盟、祭祖、繁衍。通过婚姻制度确立异姓之间权利的联盟，在宗法制的社会中司空见惯，比如《红楼梦》中四大家族贾、史、王、薛的婚姻联盟，汉唐时期文成公主与松赞干布的和亲制度……都使用婚姻达到家族之间、盟国之间的和睦相处，通过婚姻实现某种家族利益。"上以事宗庙"——对祖先的祭祀感恩；"下以继后世"——传宗接代，实现

① 《周易》卷九，北京：中华书局，第331页。

② 杨天宇：《礼记译注》，上海：上海古籍出版社，第1052页。

家族的延续与繁荣。婚姻既能尊祖先又能续后代，也就是说，当一个新的婚姻确立的同时就意味着一个新的家族单位的诞生。既然婚姻如此重要，那么必然就有隆重的婚姻仪式与之相匹配，因为婚姻仪式标志着婚姻的真正成立，向人们展示着这一婚姻的合法合理性，谁也不能随便地破坏它、践踏它，它受到传统婚姻礼制的约束与保护。

随着社会的发展，中国的婚姻由习俗而礼制，由礼制而法律，有一套完整的制度，令婚姻拥有法律的保护和认可。在文献中详细记载婚姻程序的当推《仪礼》。《仪礼》中明确载有婚姻程序的6个步骤：纳采、问名、纳吉、纳徵、请期、亲迎，由此形成的6个环节成为传统的的婚姻模式。那么婚礼中鼓乐喧天、鞭炮齐鸣对于婚礼的重要性起到什么作用呢？

结婚乃是人生大事，一般都希望婚礼办得热热闹闹，有声有色。鞭炮齐鸣、鼓乐喧天就满足了人们的这一心理需求，满足了普通老百姓花轿、鼓吹相随的一种气势。与此同时，也从另外一个角度达到了“惊吓”厉鬼、祈求平安的目的。现在有的地方虽没有聘请鼓吹乐班，但却运用现代音像设备播放传统的唢呐曲《大花轿》《一枝花》《百鸟朝凤》……殊途同归，目的是一样的，所要表现的感情也是一样的。

举办婚礼也有让婚姻获得社会宣告与社会见证的意义，这就需要群众的参与。但是鼓吹乐本身不可能成为婚姻的见证人，真正的见证人是被鼓吹乐引来的围观群众，围观人数的多少就要归功于鼓吹乐的力量，鼓吹乐那优美的声音引来了左邻右舍、乡里乡亲，引来了婚姻的见证人与监督者，鼓吹乐也就成为婚姻的间接见证人。

婚礼不仅仅是个人家庭的私事，一场婚典常常牵扯到整个家族甚至整个村社，七大姑、八大姨各种亲戚赠送礼品，汇聚一堂，共同为新人举杯祝愿，主家为答谢来宾，要搭台唱戏，进行热烈的舞台表演，将婚礼“闹”起来，所有的客人都听着喜庆的唢呐，喝着甜蜜的美酒……亲情、乡情在婚宴中，在喜庆的唢呐中，得到了进一步强化。

鼓吹乐不仅有营造欢天喜地气氛的功能，也有惊吓厉鬼的气势。鼓吹乐的祈福功能表现在乐曲处处围绕着天作之和、琴瑟之好、白头偕老、早生贵子等美好祝愿

中，而鼓吹乐的“禳凶”则主要表现在“上喜坟”环节中对神鬼施加影响，满足崇敬和祈求保佑平安的一种需求，以期得到祖先的恩赐，求得生生平安，世世顺利，从这个层面上讲，鼓吹乐成为人们希冀逢凶化吉的心灵慰藉。

四、民间婚丧礼俗中鼓吹乐的文化特征

音乐仅仅是音响本身，还是对某种功能的一种外在物化？音乐是否具有社会表现功能？千百年来，由此引发的关于音乐的自律与他律的极端争论似乎并没有得到明确的答案，当人们将音乐的研究视角转向音乐人类学、民族音乐学、音乐阐释学的时候，对于这些问题才逐渐有了更加清晰的认识。音乐是否具有社会表现功能并不能单纯地从纯音乐中找到答案，因为音乐本身就是社会文化活动的产物，它的产生、发展、作用都打上了人的烙印，是“人之音乐”，音乐的功能就是“人”使用音乐来“做什么”，因此，只有将音乐置入它所生存的具体环境、为人服务的具体场域中，音乐的艺术（自然）属性与社会功能才会统一在音乐的文化背景中，音乐的功能意义才有了更加宏观的合理解释。

鼓吹乐作为一般音乐首先具备了音乐的艺术特质，作为一种礼俗音乐又拥有了音乐之外的社会实用功能。鼓吹乐之所以拥有这种功能，完全是由于它的生存必须寄生于民间婚丧礼俗中。薛艺兵指出：

> 音乐声音对人的生理刺激和心理影响却足以使人利用音乐来达到抒情的、表现的、审美的、教育的、凝聚的、社会团结的多种功能……这些功能能否发挥和怎样发挥，主要看人们运用音乐做什么，是用于自娱，还是表演？是用在音乐厅，还是仪式中？①

婚丧礼俗中鼓吹乐的应用并非某一个人的杜撰，而是一种历史性的传统继承，既是对先人音乐的“祭献”，也是对后人孝道的一种肯定，有着“娱人”“悦神”的双重功能。在仪式中展现鼓吹乐的社会实用功能——为活人祈祷、为死者超度。

---

① 薛艺兵：《神圣的娱乐》，北京：宗教文化出版社，2003年，第85页。

（一）鼓吹乐的功能阐释

任何一种乐曲的音响效果都能带给听众一种直接的情绪体验，这种情绪体验与实际接收者的生活经验相吻合时，乐曲的功能就会借助于联想、想象发挥出来，服务于“当事人”。喜的乐曲给人以欢乐的情绪，悲的乐曲给人以哀伤的情绪，在婚庆仪式中出现载歌载舞的情节是合乎“娱人”欢快的惯常心理需求的，但是在送别亲人的丧葬礼俗中还要“娱人”，使人高兴吗？按一般常理推测是违背人们的意愿的，但是这种现象在丧葬礼俗中确实存在，并且广泛流行，这是什么原因呢？如果我们从鼓吹乐的功能出发，从参加丧葬礼仪的人员组成上，以及丧葬仪式的环节上看，就可以弄清楚这种现象存在的合理性。

1. 鼓吹乐的“娱人”功能

丧葬礼俗可以分为祭奠死者的核心仪式——开丧、吊孝、路祭、下葬，以及答谢来宾、忙人（在丧事中帮忙的乡里乡亲）的附加仪式——按桌、谢厨、舞台演奏。这种丧葬仪式环节的两分法就把鼓吹乐服务的对象分离开来，一边是祭奠死者，一边是需要答谢来宾以及围观的群众，为了答谢来宾就出现了当下正在流行的五花八门的现代音乐、喜气洋洋的时尚歌曲以及令人捧腹的小品表演，所有这些都是为了愉悦来宾和观众，进而获得宾客以及其他乡里乡亲的好评，因此这种丧葬礼俗中服务对象的变化就会引起鼓吹乐乐曲风格的改变。喜庆气氛的乐曲（以现代歌曲为主）是为“人”而存在，庄严肃穆的乐曲（以传统曲牌为主）是为“神”而奉献。因此当把鼓吹乐的服务对象（人、神）加以区别分析时，丧葬礼俗中的载歌载舞与婚庆仪式中打鼓唱歌的情景就有了合理的阐释平台，只要为人奏乐就必须满足“人”的消费需求，只要“人”喜欢，可以随心所欲地演奏任何现代乐曲，因此在婚丧礼俗仪式中“娱人”功能有着重要的社会意义，它既是“逝者”归天、家族增员的一种宣传符号，也是传统乡村中“尊祖睦邻”“礼尚往来”的一种友好表达。

从乐曲的特征来看，用于“娱人”功能的乐曲一般都是当下人们耳熟能详的流行音乐，这部分乐曲多与时代紧密相连，深受年轻人的喜欢，主要包括一些通俗音乐、电影电视插曲，并随时代不断更替。这些乐曲在丧葬礼仪中主要用于舞台演奏、迎接客人、聚餐时的娱乐欣赏等附加仪式，不参与核心仪式（吊孝、吊丧、

下葬、路祭）等环节，主要是为人演奏，具有“悦人”的功能。而在婚庆仪式中，它们被广泛应用，所占比例居多，一般没有太多程式化的规定，只要乐曲喜气洋洋，群众喜欢，能够将婚礼“热闹”起来，都可以吹奏。

如今鼓吹乐传统曲目流失甚多，流行乐曲风头强劲，其实这正是鼓吹乐得以发展的秘诀，群众喜欢什么，他们就吹什么，老戏吹给老人听，新歌满足年轻人，否则他们就会失去雇主，失去舞台，失掉饭碗。正是由于这种“与时俱进”的传统，才使得婚丧礼俗中的鼓吹乐异彩纷呈，生机盎然，在不同的年代，呈现不同的风采。

2. 鼓吹乐的“悦神”功能

鼓吹乐的“悦神”功能实际上是活人使用音乐祭祀先祖，祈求保佑平安幸福的一种方式，达到信仰上“为神奏乐”的一种精神寄托。神作为一种虚幻之体，不仅在原始社会中受到人们的崇拜祭祀，即使在发达的西方社会也受到人们的敬仰，不论是上帝也好还是耶稣也罢，都是人们对冥冥之中“超自然力”的一种祈盼，是对自我信仰的一种精神寄托。鼓吹乐的功能恰恰也体现了中国传统文化意识中超度亡灵、祈福保佑的一种理念，这种理念借助于婚丧礼俗中鼓吹乐的“献祭”展现出来。

究其主要环节，一般都体现在丧葬的核心仪式（开丧、吊丧、路祭、下葬等环节）中以及婚庆仪式的“上喜坟”中，主要以传统乐器演奏传统曲目，乐曲的选择中正平和，优雅庄重，不容许任何现代乐曲参加，更不能用流行音乐代替，是固有文化传统的再现。充分地体现鼓吹乐的“悦神”功能，在丧葬仪式中是仪式的主题曲，在历代的传承中保持着相对的稳定性。这类乐曲可称得上经典曲目，常用在丧葬的核心环节：开丧、吊孝、路祭、下葬等仪式中，专门为“神”奏乐，具有鲜明的程式化、仪式化特征，不容许现代流行音乐的参与，是“礼俗化”了的传统曲牌；在婚庆仪式中比较常用的传统曲牌有《开门》《百鸟朝凤》《一枝花》《拜花堂》《抬花轿》等，一般用在婚礼的开始以及拜堂的高潮环节，其他环节没有特别的规定，可以自由发挥，以喜庆的现代流行乐曲、戏曲居多。

但是，在丧葬仪式中乐曲的运用比较严格，不得随意更改，正如孙化洋师傅强调的那样：“不能乱吹，要按规定吹。”正是这种“规定”性，赋予了传统曲牌程

式化、仪式化、礼俗化的特征，保证了鼓吹乐在历史发展过程中相对稳定性地被传承。而实质上正是这婚丧之“礼”对鼓吹乐用乐特点的一种“隐性”规定，从而形成了鼓吹乐人必须遵守的“礼制”法则。

“娱人”功能决定了鼓吹乐的自由发展，而“悦神”功能就决定了鼓吹乐程式化的稳定传承，两种功能两种奏乐特点形成婚丧尤其是丧葬礼仪的重要特征。但不论是“娱人”还是“悦神”，都是礼（俗）乐文化的一种内在需求，是世代传承积淀被人们反复遵守的模式化功能。在人生礼仪的重要环节中，鼓吹乐既为生者祝贺，又为死者祈祷，担负着重要的社会功能，这种功能既体现在乐器、乐曲的选择应用上，又表现在场域环境的变更中。在下面的章节中将详细论述不同的社会功能所引发的不同艺术特点，以及礼乐文化中“礼之功能”对“乐之特点”的规范制约。

（二）鼓吹乐的奏乐场域解读

> 任何一个仪式都必须在一定的时间和空间场域中展现，空间的场所布局与场面布置构成仪式的静态场域，静态场域随着时间的流动而展示着的人体动作、姿态、手势和音响声音、语素、音乐构成仪式的动态场域，动态场域和静态场域的综合表现的总体特征，便是一个特定仪式的特有风格。①

在婚丧礼俗仪式中，鼓吹乐作为动态场域的构成元素之一，总是要在不同的静态场域中得到展现，考察这种不同的奏乐环境所引发的不同的乐曲演奏，就能够了解鼓吹乐在不同的静态场域中所要表现的不同的社会功能，以及婚丧礼俗对鼓吹乐的传承所形成的模式化特征。

在婚丧仪式中，鼓吹乐总是在变幻着不同的演奏地点，服务于不同的对象，表现不同的功能，比如丧葬仪式中的路祭与迎送宾客的场地截然不同，功能也不一样；婚庆仪式中的“上喜坟”与一般意义上的上坟亦必然迥异，因此，也就有了场域不同而引发的不同功能的阐释。

---

① 薛艺兵：《神圣的娱乐》，第254页。

1. 悦神

丧葬仪式中，鼓吹乐的演奏地点比较繁多，但总体上可分为“悦神”的虚拟世界——灵棚、土地庙、路祭点、墓地；和“娱人”的现实时空——乐棚、舞台等。

灵棚。在奏乐场地中，应该首推灵棚最为重要。灵棚由竹竿、铁棍搭成，帆布盖顶，三面由塑料布围住，只留一出口，类似房屋的造型。棚内正中搭一纸扎“神楼”（象征逝者的楼房），前面有一“神坛”安放着逝者的牌位，上设香炉、烛台、纸钱……坛前为供桌，摆放着各种供品如整鸡、整鱼、猪肉、果品……灵棚外有纸马、纸车、纸轿等，完全是现实实物的模拟制作，犹如戏曲中的舞台、布景、道具一样，营造了一个可以讲述故事的背景。这就是灵棚，一个对现实时空的虚拟世界。

图 5：灵棚中的供桌

孝子行礼、亲朋好友吊孝、上供等所有的关键环节都在灵棚中完成。灵棚成为与先祖交流的舞台，鼓吹乐手在灵棚的奏乐完全要听从赞礼生的安排，在孝子行礼、亲眷吊孝中奏出肃穆庄严的传统乐曲，此时，完全没有现代乐曲的参加，耳边响起的只是唢呐与竹笛交替演奏的乐曲声与孝子的悲痛哭声，以及时而传来的用于惊吓驱鬼的礼炮声。

在灵棚中，鼓吹乐完全是为“神”而奏，是在向神献上他们喜欢的音乐，先祖、神灵不仅要“吃”丰盛的供品，而且还要“享用”美妙的音乐，他们不喜欢

现代的流行音乐，而是喜欢他们听过的老曲儿，这或许是演奏以传统乐曲为主的原因之一。

路祭地点。除了灵棚，虚拟的情景还有路祭场地。路祭是送先人回归西天极乐世界前的饯行，烧掉纸轿、纸人，言外之意是先人乘轿西行，此时鼓吹乐奏的全是传统大笛曲牌，由两只大唢呐演奏，如《越调五六五》《天下同》。

游丧地点。游丧是指丧葬队伍从事主家出发穿街绕巷直到本村的土地庙，其目的有两个：一是向本村乡亲传达亲人去世的信息；二是向土地神报告逝者的来临。此时吹奏的全是传统曲牌，孙师傅说："不能乱吹，不能随便吹歌曲，这是规矩。"从孙师傅的话中我们也能感受到这种传统丧礼对鼓吹乐的"隐形"规定，这种潜在的规范正体现了中国传统礼乐文化中"礼"对"乐"的制约性，这种制约在所营造的虚拟世界与凡俗世界中都明显地体现出来。

2. 愉人场域

除了祭奠、吊孝、路祭、下葬等核心仪式以外的其他奏乐地点，比如厨房（谢厨）、聚餐地（谢宾客）、舞台（娱乐所有来宾）等，这些场域中的奏乐都表现为活人的演奏，有愉人功能。

厨房。厨房一般临时搭建在主家的院落中，用于款待一切参加婚丧礼仪的人员，所聘请的厨师多是本村擅长于这种婚丧场合的优秀"厨子"，他们一般不要任

图 6：厨房

何报酬，最多也只是抽几盒烟，完全是出于乡邻的帮忙，这种厨师已经成为乡村的“知名人士”，是重大婚丧场合中必不可少的人物。因此事主必须用鼓吹乐来答谢厨师，所奏乐曲一般多是传统曲牌与现代乐曲的综合进行，比如《采茶歌》《十样景》。

会客场所。是婚丧礼仪中必不可少的一部分，婚庆仪式中宴饮宾客多是在饭店，少数还在农村；但是，丧葬聚餐一般多是在事主家不远的宽阔空地中，参加聚餐的多是前来吊唁的亲戚朋友，饭菜也随着经济的发展越来越丰盛。开始用餐之前，鼓吹乐前导引着孝子前来作揖叩头致谢，所奏的乐曲以传统乐曲为主，速度较慢，比如《五六五》《开门》《庆贺令》。

舞台。舞台是一个集欢娱宾客与围观群众于一体的娱乐地点，台上有各种娱乐演出，台下多是乘机买卖小食品的小商小贩，人来人往，流行歌曲荡漾其间，俨然没有了送别亲人的庄严与悲哀，完全是活人的娱乐场所。此时乐曲别具一格，热闹非凡，变化多端，以现代乐曲为主。

总之，不论是“娱人”的凡俗空间，还是“悦神”的神圣虚拟场所，都会引起乐器、乐曲不同程度的变化，这种由于奏乐场地的变更所伴随的不同乐曲演奏，实质上是鼓吹乐不同的社会功能的重要体现，也是民间礼俗传统对鼓吹乐的规范，充分体现了礼乐文化中“礼制”传统对“乐曲特点”的内在约束。

表 2：鼓吹乐的奏乐场域

	虚拟场景	现实空间
奏乐场域	村庙（告庙）——行进演奏	乐棚（悦人）——坐场演奏
	灵棚（祭神）——坐场演奏	厨房（谢厨）——行进演奏
	路祭点（饯行）——行进演奏	聚餐场地（谢宾客）——行进演奏
	墓地（送神）——行进演奏	舞台（娱乐）——坐场演奏
乐曲类型	传统曲牌为主	现代时尚乐曲、舞蹈、戏曲
奏乐功能	娱神（超度亡灵、消灾祈福）	悦人（答谢来宾）

以上章节我们将鼓吹乐的社会功能与其艺术特征结合起来进行阐述，将这种寄生于婚丧礼俗中的音乐特征给予社会文化背景的解释说明，从培养这种音乐的沃土上来分析鼓吹乐的社会价值，诠释了婚丧礼俗在自身传承的同时也在不断地塑造着

鼓吹乐的模式化类型。

（三）鼓吹乐的二元特征分析

“二元”的概念常被用在经济结构和社会文化结构的研究之中，泛指现代经济、社会、文化结构与传统的经济、社会、文化结构“两种元素并存”的格局。在此引用“二元”概念是用来阐释婚丧礼俗中鼓吹乐在当前发展所呈现的一种状态，它不仅表现在中西乐器、古今乐曲等传统与现代元素的并存发展中，而且也表现在鼓吹乐审美与实用的双重功能中。下图更加清晰地标示出鼓吹乐中二元现象并存的显著特征：

表 3：鼓吹乐的二元特征

社会功能 / 艺术特点	悦神功能	娱人功能
乐器	以唢呐为主的传统乐器	以电子琴为代表的西洋乐器
乐队组合	传统乐队编制	传统和现代乐队的结合
乐曲类型	传统曲牌为主	现代乐曲为主
演奏形式	坐场演奏、行进演奏为主	舞台演奏为主
从乐人员	乐班的固定人员（老人为主）	聘用人员较多（年轻人为主）
性质	神圣、祭祀	凡俗、娱乐
历时特征	变化较少、稳定性强	丰富多变、变异强

之所以存在这种二元并存的现象，是由于社会的变迁所引发的“乐曲变异”以及稳定的礼乐文化（礼、俗、乐的有机结合）功能延续所致，因此鼓吹乐的二元并存是社会变迁、文化传承积淀的结果。

随着现代社会日新月异的发展，电视、广播、报纸等宣传媒体的普及，城乡之间的距离日益缩短，中国的农村发生了巨大的变化。经济的富裕、现代音乐的冲击，原来鼓吹乐赖以生存的环境发生改变。鼓吹乐虽寄生于民间婚丧礼俗中，但现代歌曲、现代乐器的加盟以及现代年轻乐人的演绎，使得古老的鼓吹乐在新的环境中呈现出二元甚至多元并存的格局。传统笙管唢呐与现代的电子琴、小号齐聚一堂，古老曲牌与现代流行音乐融合发展，古老的鼓吹乐在现代社会环境中表现为与时俱进地吸纳现代音乐，呈现出传统与现代并行发展的格局。究其主要原因是社会政治、经济、教育等综合因素互动发展的结果，也许有人认为这种与时俱进会逐渐

"失掉自我"。但回溯历史可以发现，鼓吹乐自古至今一直处于不断的革新发展中，乐器从箫、笳到筚篥到唢呐到笙管的融合，一路走来，不仅没有"失掉自我"，反而不断呈现出新的生命力，从客观上具备了同化外来元素的兼容能力。历史上任何一次社会制度的演变、朝代的更替、异域音乐的引进，都没有"吃掉"鼓吹乐，鼓吹乐总是随着环境的改变做出了优化生命的选择。

鼓吹乐与时俱进、兼容并蓄所呈现的二元并存甚至多元发展的现象是"新传统"再次积累的过程，这种积累实际上是保持音乐文化生态平衡的重要方式，使古老的鼓吹乐在现代的社会语境中实现对现代音乐、西洋音乐的消化和吸收。历史上任何一次对异质文化的吸收，都不是简单的"拿来主义"，而是有选择有创造的革新发展，实现兼容并蓄、为我所用的最终目的。因此可以说，鼓吹乐的"当前并存"是日后发展的必要条件，是实现新传统再次积累的物质准备阶段。

从其社会使用功能上而言，二元并存是礼乐文化功能的延伸发展。以礼俗实践行为传达着中国古老的礼乐文化传统，虽然这种礼乐文化的范畴最早是从"周公制礼作乐"开始，但是礼乐文化的仪式性、音乐特有的功能早已萌芽于先祖的原始乐舞之中，之后经过周王朝的规章约法形成礼乐制度，世代传承。当封建王朝瓦解时，礼乐思想却没有随之消亡，它以民俗民风的形态积淀在民间，使我们在2000多年后的今天，依然能够在民间寻觅到那曾经"失去"的礼。

鼓吹乐的传承与变迁都与社会的历史背景、政治经济因素息息相关，当前鼓吹乐所呈现的二元并存的格局是鼓吹乐的历时性与共时性胶着发展的反映。社会在发展，一切在改变，当鼓吹乐的生存与其环境本体的和谐关系发生改变之时，鼓吹乐就会迂回地寻找另外一种生态平衡，从"二元"甚至"多元"的并存中寻找新的生长点。

五、鼓吹乐与民间婚丧礼俗的关系探究

鼓吹乐的存在与人形成两种关系：一种是作为艺术的审美关系，一种是作为文化的功能关系。尤其是当它与婚丧礼俗紧密相连之时，除了在本质上仍然是"乐音的运动形式"外，还可以在社会文化的环境中表示其他功能——社会实用功能。作为一种礼俗音乐，鼓吹乐已经形成为一种文化体系，一种与礼俗融为一体的

"文化功能体系"。千百年来，鼓吹乐的产生发展都与社会的历史背景、政治经济因素、宗教信仰，人们的价值观、审美观息息相关，鼓吹乐就是所有这些社会综合因素催化下的产物，不论是与国家"典礼"的结合，还是在民间"俗礼"的发展，鼓吹乐始终都与"礼俗"相须而行，表现出一种极其稳定的音乐"文化功能"传统，这种传统既是中国礼乐文化与礼俗文化的一脉相承，又是中国老百姓慎终追远、祈福禳灾的一种生活方式的表达。

（一）鼓吹乐在民间婚丧礼俗中的应用是人们生活方式的一种表达

在一般民俗学的概念中，民俗可分为物质生产、衣食住行、社会组织、人生礼仪、精神信仰、文艺娱乐等若干方面。著名的民俗学家钟敬文先生指出："民俗本身是一种生活方式，又是一种文化样式，是与人们日常生活联系最密切的文化形态。"①

这种文化形态是建立在一定文化区域内人们的共同需求基础之上，并且制约、陶冶、塑造着当地人们的生活习惯，因此从这个视角分析，鼓吹乐在民间婚丧礼俗中的应用就是与人们日常生活息息相关的民俗文化，是发生在人们中间习以为常的生活现象，没有任何一个"局内人"（当地人）会提出"为什么"的问题，只有生活在这个区域的人们不按照规矩这样做的时候，才会引起众人的惊奇，群起而问之："为什么没用鼓吹乐？"可见作为一种惯常的行为模式，鼓吹乐在民间婚丧礼俗中的应用已经被全盘接受并进而形成为一种生活化的模式，就像人们的衣食住行一样成为生活方式的一种表达。既是"逝者归天"的饯行，也是"护佑"后人的希冀，不管是哪一种精神寄托，都是人们信仰的一种表达，与人们的生活紧密相连。

（二）鼓吹乐是民间婚丧礼俗仪式的重要构成

割裂开来看，鼓吹乐是鼓吹乐，民间婚丧礼俗是婚丧礼俗，前者是艺术，后者是仪式化了的礼俗，但是当它们互为条件、相互依托地结合在一起的时候，鼓吹乐就不是纯粹的民间艺术，而是一种复合型的民俗文化现象，是民间婚丧礼俗的有机组成部分。因此，当我们在研究这一礼俗现象的时候，就必然注意到鼓吹乐的存

① 王增永，李仲祥：《婚丧礼俗面面观》，济南：齐鲁书社，2002年，第5页。

在，而在研究鼓吹乐的时候更不能忽视民间婚丧礼俗这一重要的物质载体。“礼非乐不行”，从“乐”对“礼”的功能上阐释了鼓吹乐在民间婚丧礼俗结构中的关键位置。鼓吹乐作为婚丧礼俗的重要组成部分，不仅仅有为婚丧礼俗服务这一最基础的功能，而且反映了当地人的历史文化传统，成为了民间婚丧礼俗的重要文化标示，记录着民间婚丧礼俗文化发展的变迁和演化过程，成为民间婚丧礼俗文化的重要见证。

（三）鼓吹乐与民间婚丧礼俗的缔结是礼乐文化传承的具体表征

“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举”，从中国传统的礼乐文化出发，阐释了礼与乐相互依存，互为条件的关系。“礼、俗”为“音乐”提供生存载体的同时，也以特定的礼仪规范制约着音乐的使用；音乐为特定的“礼、俗”服务的同时，也必须服从于礼俗的隐性制约。

中国古老的礼乐文化定义了“礼”与“乐”相互依托的双边功能，这种双边功能在当下民间婚丧礼俗中化作了具体的仪式行为，成为老百姓约定俗成的文化传统，同时也涵盖了具有乡土特征的礼俗文化所具有的乐文化特征，礼、俗、乐构成了鼓吹乐与民间婚丧礼俗融为一体的文化生态体系，民间婚丧礼俗中鼓吹乐的存在已经形成一种复合型的礼俗文化现象，与中国古老的礼乐文化一脉相承。

民间婚丧礼俗是中国传统礼俗的一个重要分支，鼓吹乐是中国传统音乐的一个具体个体，鼓吹乐在民间婚丧礼俗中的应用就继承了中国礼乐文化中“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举”的功能特征，民间婚丧礼俗在为鼓吹乐提供主要生存空间的同时，也以模式化了的“礼俗制度”规定了鼓吹乐的发展。鼓吹乐在遵守“礼俗法则”，服务于具体的婚丧仪式中，也随着社会的发展、人们审美需求的改变，融进了时代化因素，从而赋予了鼓吹乐顽强的文化生命力，造就了鼓吹乐与民间婚丧礼俗一体化结合的必然趋势，历史性地完成了“礼、俗、乐”的缓慢进化过程。

（四）鼓吹乐文化是礼、俗积淀的结果

“礼俗”是一个非常宽泛的历史文化范畴，既涵盖上层之“礼文化”，又包容着基层之“民俗文化”，是世代传承、模式化了的文化事项，具有“人相习、代相传”的层聚特点，也就是说礼俗本身就是历史文化积淀的产物。而寄生于民间婚

丧礼俗中的鼓吹乐亦是如此，虽然我们不可能详细地考证它每一个音乐元素的生发形成时期，但它却是礼俗的真正受益者，总是在代代相沿相袭的礼俗中找到生长点，它是由礼俗文化世代传承积淀所形成。因此当历史上的主流之“音乐”不再成为主导而被边缘化时，礼俗却成为保存传统音乐的重要载体，成为音乐信息积淀的宝库，因此才有了“采风问俗”的做法与音乐学者“田野调查”的音乐行为，以及从20世纪“90年代后期开始，社科人文界悄然掀起一个关注祭祀、民俗、礼仪等民间信仰仪式活动的”考察研究。[①] 项阳先生指出：

> 现在所谓的民间音乐者，诸如鼓吹乐、丝竹乐、锣鼓乐、笙管乐等，其所奏的曲牌有相当的比例来自宫廷、军旅、宗教，虽然在发展的过程中呈现出区域性的特色，但总体上却显出相当的一致性和趋同性。当我们对民间音乐的构成具体分析时，则会发现其实有相当的比重非民间自产，而是在历史的长河中的积淀。[②]

时至今日，作为民间音乐而存在的鼓吹乐有着服务于宫廷、王府、军旅的漫长历史，当它走向民间寄生于礼俗中时，也不同程度地将不同历史时期的礼文化、乐文化一并带到民间，以民风民俗的形式层层积淀，以婚丧礼俗的具体音乐形态呈现在我们面前，使我们在千百年以后的今天，依然能够寻觅到它所附带的历史信息。“礼失求诸野”，几千年大浪淘沙似的选择，我们有时似乎感觉不到那被历史尘封的古老音乐，但是，当我们走向民间，走进民俗，走进婚丧嫁娶中的鼓吹乐班中，我们发现原来“失去”的礼却在这里遗存，古老的音乐依然在这里响起，礼乐文化已经积淀在厚重的礼俗中，传承在平民百姓的生活里，承载于走街串巷的民间班社中。

如是，鼓吹乐在民间婚丧礼俗中的应用已经形成为一种文化模式，一种在乡土中国普遍存在的礼俗文化模式，它的存在与发展已经成为一种理所当然的社会现象，延续并阐释着中国古老的礼乐文化传统——“礼乐相须以为用，礼非乐不行，

---

① 田耀农：《陕北礼俗音乐的考察与研究》，上海：上海音乐出版社，2005年，第2页。

② 项阳：《当传统遭遇现代》，上海：上海音乐出版社，2004年，第137—138页。

乐非礼不举”。在以祭天敬祖为基本理念的传统社会里，礼与乐与生俱来的相互依存关系，构建了鼓吹乐与民间婚丧礼俗紧密融合的价值体系，也定义了中国传统社会中鼓吹乐祭祀祖先、超度亡人、祈福禳灾的文化功能。

礼文化、俗文化、乐文化、功能价值、乐人主体成为本文研究的重点，而鼓吹乐与婚丧礼俗的关系就是所有这些元素的结合体。这些元素的相互作用生发形成了鼓吹乐生命的不竭动力，但归根结底，鼓吹乐与婚丧礼俗的关系就是一种“自然”习惯，一种自发遵守的约定俗成的传统特性，这种特性建立在以农业为主的乡土中国，建立在以地缘、血缘为纽带的乡村社会。

对鼓吹乐与婚丧礼俗关系的研究是对鼓吹乐文化体系研究的一次小小实践，是对鼓吹乐生存状态的一种客观审视，也以另外一种方式记录整理了当代鼓吹乐发展的现实状况。但归根到底只有一个目的：那就是对鼓吹乐的研究，对鼓吹乐在现代文明中奇迹般生存下来的历史根源、现实依托、人本环境等因素的研究。如何对当下活跃在婚丧礼俗中的鼓吹乐进行全面的反省，充分阐释它之所以源远流长的历史逻辑性，再在一个广阔而又多元的现代文明基础之上，对它进行合理的解读及历史定位，是本文所要阐述的主要目标。

上党梆子生成发展中几个问题探讨

王丹丹①

一、上党梆子概述

上党梆子，山西省四大梆子之一，流传于古上党郡境内（秦置上党郡，北起山西和顺、榆社，南达沁水流域以东）。该剧种曾含昆、梆、罗、卷、黄5种声腔，并有各自独立的剧目。近年来，昆、罗、卷3种声腔的独立剧目演出已消失于舞台。在这5个声腔拥有各自独立剧目的时候，它究竟是什么剧种，很难界定清楚。鉴于此情况，它在1934年曾被郭象升命名为“上党宫调”，至于“上党梆子”的称呼则是在1957年梆子腔已明显地处于强势，其余各腔慢慢消减甚至消失于舞台的时候而得名的。

学界对上党梆子的界定为：戏曲剧种。又称上党宫调，当地人称为“大戏”。形成于明末清初，因产生于古代的上党郡而得名。……形成一个以梆子腔为主体的昆、梆、罗、卷、黄及各种花腔的综合体。上党梆子因地区不同分为州底（指泽州）和潞府（潞安府）两大流派②，……女演员用真声，男演员真假声并用。唱腔为六声徵调式。起板、过门为宫调式。伴奏乐器为锯琴、二把、胡胡。传统剧目

---

① 王丹丹，女，1985年生，中国艺术研究院2008级硕士研究生。

② 栗守田：《上党梆子》（上）：“州底派”主要流行于原泽州府所属晋城、高平、阳城、陵川、沁水5县。唱腔特点为：唱句排字距离较宽松；唱字讲究咬、吐及头、腹、尾三部分的处理；行腔较稳健、平缓、含蓄，并以工对、流畅为基本要求；演唱（奏）时追求阳刚之气，口实饱满；各板式散唱句多分节；旋律音区运用较有节制；各种装饰性润腔手法运用也较多；节奏处理，速度快慢对比度也较为适中；发音柔和、甘美。“潞府派”主要流行于原潞安府所属长治、长子、襄垣等8县，以及原沁州所属沁县等3县，还有原辽州所属辽县等3县。唱腔特点为：唱句排字距间较为紧凑；出字较急促而格律自由；行腔更高昂、向上，并常大起大落；演唱（奏）时讲究刚健雄壮、直接、火爆；各板式散唱句分节较少，且腔节间停顿时间较短；旋律音区运用偏高；它的节奏、速度转换可变性大；旋法多采用大跳方式。（太原：山西人民出版社，2007年，第277—278页。）

700余出，以歌颂历史英雄人物如杨家将、岳家军等剧目为多。[1] 清代中期，官家将上党梆子称作“土戏”，民众把它与秧歌等地方小戏比较而称作“大戏”；1934年泽州艺人赴太原演出时，曾被称作“上党宫调”；1957年山西省举办第二届戏曲会演时，由省政府正式定名为“上党梆子”。[2] 晋南人叫它为“东府戏”，河北邯郸一代叫它为“西府调”“泽州调”。[3]

在对全国剧种情况的宏观把握下，会产生这样的疑问：为什么昆腔得以流行于全国各地，并融入各地剧种中间？为什么上党及其周围的蒲州、同州，甚至远如海南、广东等地，在清中后期至民国的一段时间内戏曲都只是笼统地被称为大戏[4]、乱弹，或以地理方位来命名为西府调、东府戏之类，却没有明确如“蒲州梆子”“上党梆子”之类剧种的概念？何以乐籍制度[5]解体后生发出“土戏”的称谓？如：

> 蒲县柏山东岳庙清乾隆四十二年（1777）《用垂永久》碑记：东神山纠首老先生等十四位，因土亵神，谋献苏腔……[6]
>
> 晋城《五聚堂碑》道光三十年（1850）：案蒙前署府宪，饬审府属土戏文盛等班，禀请裁除新添“官戏”等情到县。[7]
>
> 《粤游纪程》（刊于雍正十一年）：榴月朔，署中演剧，为郁林土班，不广不昆，殊不耐听。探其曲本，止有白兔、西厢、十五贯，余俱不知是何故事也。[8]

又为什么在1934年周围已有蒲州梆子、中路梆子、北路梆子等名称的情况下，

---

① 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部：《中国音乐词典》，北京：人民音乐出版社，1984年，第342页。

② 《上党梆子》（上），第3—4页。

③ 栗守田，马天云：《活跃在太行山区的上党梆子》，《山西剧种概说》，太原：山西人民出版社，1984年，第117页。

④ 大戏之称，是针对落子、秧歌等小戏而言。这种称呼也显示了乐籍制度存在之时的官腔在乐籍制度禁除之后向土腔转化的过程中在各地的主流形态。

⑤ 乐籍制度自北魏确立，经隋唐直至清雍正元年一直延续，由“专业贱民乐人”构成，这些专业贱民乐人从宫廷到王府、地方官府以及卫所等，皆依制存在，承载着礼、俗类下的多种音声技艺形式，形成了庞大的网络体系。

⑥ 冯俊杰：《山西戏曲碑刻辑考》，北京：中华书局，2002年，第435页。

⑦ 《山西戏曲碑刻辑考》，第472页。

⑧ ［清］晏端书：《粤游纪程》，光绪13年（1887）刻本。

该剧种仍被命名为“上党宫调”，在1957年才定名为上党梆子？为什么很多剧种都有男演员真假声并用的现象？

本文通过多学科角度观照，以乐籍制度禁除前后声腔“官”“土”转换为视角，以上党戏曲①为切入点，梳理雍正解除乐籍之后由官腔转化为土腔进而形成区域化特征的脉络，并以此来解释以前鲜有关注的几个问题：

1. 官腔如何向土腔转化并进一步形成区域化特征。

2. 为何在雍正之后开始大范围地出现了“土戏”。

3. 何以在清中期之前戏曲更多是以“腔”为称，在之后则渐渐有了“种”的概念。

4. 为何男女同腔但男演员真假声并用。

本文的意义在于：在对传统国家制度、社会背景、各地戏曲发展的宏观把握下，从乐籍制度的角度对上党戏曲进行审视，接通这些看似零散、偶然性的现象之间的链环。对乐籍制度禁除前后上党戏曲声腔发展中的诸种变化进行辨析，把握从多种声腔并存、各种剧目至现今之“上党梆子”的发展脉络。

学界对上党梆子有深入的研究。栗守田的《上党梆子》② 是在20世纪50年代丰富的田野经验以及多年的研究下完成的。这是一本上党戏曲的“百科全书”，共十三编，包括上党戏曲的形成沿革、音乐本体、角色行当与表演、舞台美术、剧目、演出场所与演出习俗、文物古迹、刊物专著、杂记、传记、图表、大事记、附录、上党地区舞台题壁等组成，几乎囊括了关于上党戏曲各方面的信息。

栗守田、马天云合作完成的《活跃在太行山区的上党梆子》③ 和《上党梆子纵横谈》④，讨论了关于上党戏曲的形成问题，并对昆、梆、罗、卷、黄5声腔同台演出的剧目、板式、服装、表演做了叙述。

李近义的《泽州戏曲史稿》⑤ 中对上党戏曲的班社简史、艺人传记、剧目概述、舞台题壁等方面做了详尽的叙述。

---

① 1957年方有“上党梆子”之名。之前其虽5声腔俱全且各有独立剧目，但形态难以界定，故文中以“上党戏曲”称之。

② 栗守田：《上党梆子》，太原：山西人民出版社，2007年。

③ 栗守田，马天云：《活跃在太行山区的上党梆子》，《山西剧种概说》，太原：山西人民出版社，1984年。

④ 栗守田，马天云：《上党梆子纵横谈》，《梆子声腔剧种学术讨论会文集》，太原：山西人民出版社，1984年。

⑤ 李近义：《泽州戏曲史稿》，太原：山西人民出版社，1989年。

李近义的《泽州戏曲史稿》概论部分由13篇小文章组成，谈了作者关于上党戏曲的一些看法，譬如有三四篇从当下之上党梆子与其他小调、剧种关系的角度切入，来说明上党戏曲在形成过程中受到的影响以及形成之后对其他剧种的影响。

李春沐的《“上党梆子”的名实之辨与戏曲文化生态》[①] 是通过对上党梆子的名实之辨来说明文化生态对非物质文化遗产保护的重要性。《历史视野中的上党梆子器乐结构研究》[②] 是把上党戏曲的器乐作为研究对象，对其器乐结构及其演出规律进行总结。

韩晓莉的《山西晋城八音会与上党梆子的渊源关系》[③] 和张志庄的《怀梆与上党梆子比较研究》[④] 亦是从当下之上党梆子与其他小调和剧种的关系切入，韩晓莉的文章通过上党八音会与上党梆子各方面的比较，说明上党戏曲在形成过程中吸收了包括八音会在内的众多民间艺术的精华。张志庄是通过怀梆与当下之上党梆子的各方面的比较来说明怀梆并不是上党戏曲之流。

纵观前人的研究，栗守田、寒声、李近义这些老一辈的戏剧工作者在音乐本体方面做得十分扎实，从器乐、剧本、唱腔到曲牌等都有十分全面的把握，对历史资料的梳理亦较为详尽，并与本地很多音声形式做了细致的比较。其余几位则主要是从上党梆子的伴奏乐器、板式、旋律等方面入手，通过本体比较等方式对上党梆子进行考量。诸位前辈之研究成果虽各有其视角，但却没有从制度、乐人的角度对上党戏曲的演化过程进行梳理。但上述之研究成果对本文写作有非常重要的参考价值。

二、上党文化地理与明清戏曲源流

（一）历史上的上党

上党之名，始于秦（一说始于战国之韩，未找到文献支持）。秦置上党郡，因其地极高，与天为党，故曰上党。其疆域与今之长治、晋城加上榆社、左权、和顺等基本重合，郡治长子。上党自古以来为兵家必争之地，《明一统志》言其：居天

① 李春沐：《“上党梆子”的名实之辨与戏曲文化生态》，《晋阳学刊》2008年第6期，第120—121页。
② 李春沐：《历史视野中的上党梆子器乐结构研究》，中国艺术研究院2007届硕士学位论文。
③ 韩晓莉：《山西晋城八音会与上党梆子的渊源关系》，《音乐探索》2008年第1期，第47—48页。
④ 张志庄：《怀梆与上党梆子比较研究》，《河南理工大学学报（社会科学版）》2006年第3期，第226—229页。

下之脊，当河朔之喉，肘京洛而履蒲津，倚太原而跨河朔，河东雄胜之地。①

通过对各朝上党郡行政区划情况的梳理，其为当今长治和晋城两地的中心地位是毋庸置疑的。从秦至清，这里都是多级行政治所所在地。唐中宗景龙元年（707），李隆基以临淄王、卫尉少卿的身份兼任潞州别驾，时间长达4年之久。明朝，此地更是十七王府所在地；上党梆子流行的另一中心区域泽州（今晋城）则有天顺五年（1461）由大同迁移至此的宣宁王府、隰川王府，以及宁山卫。同时，明朝潞州是北方最大的丝织业中心，所产的潞绸长期作为贡品，并源源不断地运向全国各地。如此，此处以及周边地区无疑是包括戏曲在内的各种音声技艺形式生发、存在的沃土，积淀下来的深厚的文化和历史的厚重感更是不言而喻。而且，也势必形成一个具有一定辐射力以及有形式庞大之音声技艺生发或者存在能力的区域文化中心。

（二）上党深厚的音乐文化遗存

上党地区之音乐文物甚为丰富，且时间横跨先秦至明清，种类繁多。如1960年长治市分水岭战国古墓曾出土编钟10件；高平市开化寺、平顺县大云寺等地反应乐舞内容的壁画。戏曲文物更是不胜枚举，如沁县“威胜军关亭侯新庙记碑（宋）”、平顺县“东河村九天圣母庙重修圣母庙碑（宋）”；高平市河西镇西李门村二仙庙的线刻《宋金队戏图》及《金人巾舞图》，以及宋、金、元、明、清各个朝代的舞楼、戏台等遗存。明万历二年（1574）之《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》中，一句“男记四十大曲，女记小令三千”，更是与元燕南芝庵《唱论》之“词山曲海，千生万熟。三千小令，四十大曲”遥相呼应。可见此地音乐文化之厚重。

至今，仍有很多音声技艺形式活跃在上党地区。如上党梆子、上党落子、琴书、秧歌、竹马、砑鼓、扛桩，以及还用在迎神赛社中的院本、杂剧以及乐户所演奏的曲牌等。

总而言之，上党地区丰富的音乐文化遗存及其浓厚的文化氛围，显而易见。

---

① ［明］李贤，彭时等：《明一统志》，台北：台联国风出版社，1977年，第1425页。

（三）上党戏曲源流

从上党梆子现今存在的情况来考量，剧种的流行区域虽然受行政区划的一定影响，但更多却受方言等文化因素所影响。譬如长治之沁源，虽属长治市管辖，但由于其方言等文化因素更接近晋中方言，故而据上辈人讲，此地虽有上党梆子，却似乎晋剧更受欢迎。因此，严格地说来，上党梆子的流行区域应以潞州、泽州为中心区域的古上党郡境。

1. 名称源流

上党戏曲在清朝中期至1934年，被官方称为“土戏”，老百姓称为“大戏”。1934—1959年，被称为“上党宫调”，同时，“大戏”之称仍然存在。关于“上党宫调”之名的由来，李近义在《泽州戏曲史稿》中这样说道：（1934年，泽州艺人赴太原演出）因系上党大戏首次来省城，在未上演之前，遇到的问题是，怎样公布剧种名称？在上党地区称“大戏”，那是为区别于“落子”“秧歌”等小戏而言。远离上党来到太原就不能这样称了。于是由省教育学院院长郭象升（晋城人），命名为“上党宫调”。①

1959年，赴福建进行戏曲汇演时，更名为上党梆子。

2. 内涵之衍变

通过对上党戏曲资料的了解，可以看到在20世纪初叶是昆、梆、罗、卷、黄5声腔俱全的样态，且各有一定量的剧目。但是，却已经可以看出梆子腔、皮黄腔逐渐凸显，昆腔、罗腔、卷腔慢慢衰落的趋势。

试想一下，在昆腔彰显之时，现在仅存的34出昆戏②如何能够满足各种祭祀以及达官贵人堂会、宴会等礼俗场合的需求？而罗腔在乾隆年间已在与上党邻近的河南十分风靡。乾隆十八年（1753）编修的《郾城县志》中曾记：“或一村不能演啰（罗）戏，众界鄙之，村人亦自为耻。”那么，距其不远的上党又怎么会只有4出罗戏？卷戏在乾隆时也已出现在文人的作品中③，说明当时已经有一定的影响力了，怎么可能只有8出呢？这只能说明上党戏曲发展的趋势确实是慢慢地侧重于梆

---

① 李近义：《泽州戏曲史稿》，第36页。

② 据笔者根据栗守田《上党梆子》一书所收剧目统计：昆戏34出，梆子戏318出，二黄戏88出，罗戏4出，卷戏8出。

③ 如李绿园《歧路灯》、蒋士铨《西江祝嘏》中的叙述。

子腔和皮黄腔。

栗守田先生谈到：当时我看戏的时候（栗守田为1923年生人，他看戏时当为1933—1943年左右）5个声腔还都有。在当时的5个声腔中，罗戏、卷戏演出比较少，当时没有个规定。每天的虎头牌上都写着几月几日，早午晚，等着唱完了以后，台下人不走，他就需要再唱，一般是这个时候唱唱罗戏、卷戏。昆戏是比较文明（此处栗守田先生之意应是指“文雅”“雅致”）的。一般是上午敬神时唱，剩下的黄戏、梆子戏就搅在一块儿。当时可以说无班无黄，无人无黄，无日无黄。每个人都要有黄戏。若以百分比来说的话，上党梆子有百分之八十左右，黄戏是百分之十几，昆戏、罗、卷一共占百分之几。下午一般是梆子，有时候也演黄戏。上午有时候也演梆子。①

这说明在20世纪30年代，5声腔俱存且有各自的剧目。昆戏具有更多功能性（如用于敬神）的意义，罗、卷则多为临时加场的应时小戏。梆子、黄戏则最受观众喜欢。表明此时昆、罗、卷已逐步衰落，梆、黄更受人欢迎。而在此基础上慢慢发展至今，昆、罗、卷已经只是放在资料室里的几盘录像和一些老剧本了。黄戏也只剩少数几出，只有梆子独占风骚。中间之发展脉络，着实值得深究。

（四）上党戏曲的本体特征

曲牌：表面上看来，5种声腔中，作为曲牌体的昆、罗、卷的曲牌似乎随着它们的各自独立剧目，或消失或为梆子腔、皮黄腔吸纳，多数已不存。而板腔体的梆子腔、皮黄腔里所用的曲牌倒是不少。但是对照现存的用在梆子腔里的曲牌名，可以看出，大部分与现在昆曲中所用的曲牌重合。何为板腔体？学界认为，“板腔体，戏曲、曲艺音乐的一种结构体式。或称板式变化体。以对称的上下句作为唱腔的基本单位，在此基础上，按照一定的变体原则，演变为各种不同板式。通过各种不同板式的转换构成一场戏（曲艺中的一个唱段）或整出戏的音乐。这种结构体式，以简练的基本音乐素材与灵活变化的发展形式为特点；同类腔调的各种板式，可视为由一种基本板式发展变化而成。② 那么，在梆子腔、皮黄腔剧目中为什么还存在不少曲牌呢？

① 2010年5月9日采访栗守田先生。

② 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部：《中国音乐词典》，第15页。

以梆子《三关排宴》为例，所用曲牌有【万花灯】【醉太平】【水龙峪】【风入松】【扬州傍妆台】【傍妆台】【大开门】①。

另外，在采访晋城上党梆子团团长张保平时，他讲道：昆曲的曲牌在梆子里不仅仅作为烘托气氛，有时候主人公也会唱。譬如《五世请缨》，有一个情节男的唱《点绛唇》，女的唱《粉蝶儿点腔》。他还专门讲到，起码有百分之八十的传统戏要有几句昆曲（此处指唱曲牌）呢。

除了昆曲曲牌在梆子腔中的运用外，在上党梆子中还有一类被称为“杂腔小调”的运用，其中有【罗罗腔】【钉缸调】【新春调】【琴书调】等。

还有一类曲牌如【扑灯蛾】【一封书】，在20世纪50年代搜集的老剧本中，是作为唱腔存在的，但现在却演变成了锣鼓套的名称，这是否可以说明这两个曲牌融入梆子腔后板式化的过程？

综上所述，仅从曲牌的层面来进行考量，在现存的梆子腔里，综合保留了昆腔、罗腔及地方小调抑或还有卷腔，这生动地说明了5种声腔的融合。需要强调的是，在昆、罗曲牌融入梆子腔之后，它的发展也被不同程度地“梆子化”（此处意指“板腔化”）了，这不仅表现了一个由曲牌体侧重于板腔体发展的过程，同时也说明了梆子腔、皮黄腔在发展的过程中通过不断地吸收其他声腔中的曲牌或者地方上流行的曲牌为自己所用的过程。

剧目、剧本：从栗守田《上党梆子》一书中所收录的剧本介绍来看，梆子剧目和皮黄戏占大多数。他在书中不仅收录了现在还有本子的剧目，并且还有一批是经老艺人回忆整理的剧目，可以说是比较全面地代表了上党梆子在20世纪30年代的传统剧目存在情况。笔者对其做了一个统计，其中昆戏34出，梆子戏318出，二黄戏88出，罗戏4出，卷戏8出②。

从中可以看出，剧目有全国性的普适性。有两个代表性的例子可以证明这种现象，一是《奇双会》，笔者对照梆子剧本与京剧剧本，唱词达到百分之九十五以上的相似度，而且都是用吹腔来演唱。二是栗守田先生所提到的：我把上党昆曲的曲谱带上在北京住过一个来月，当时戏曲研究所余从的所长，栗守田在图书馆里待了

① 剧本由长治艺校李树芳提供，抄录于1978年11月。

② 这其中不包含没有标明声腔种类的4个剧目。

好几天。大部分都能跟昆曲对上，只有《赤壁游湖》不一样。我从山东带回来一本书《古代传统戏的剧目单》，和梆子剧本不完全能对得上，但有好多词能对得上。苏东坡的《赤壁赋》唱词就只是偶尔加一两个字，以适合其管弦用。这个（《赤壁游湖》）没有跟其他剧目对住，其他都能对住。①

这种两者具备高度一致性的现象说明在乐籍制度存在之时，昆腔已经传播至此地，并且在乐籍制度禁除之后还在此地积淀并慢慢转化。

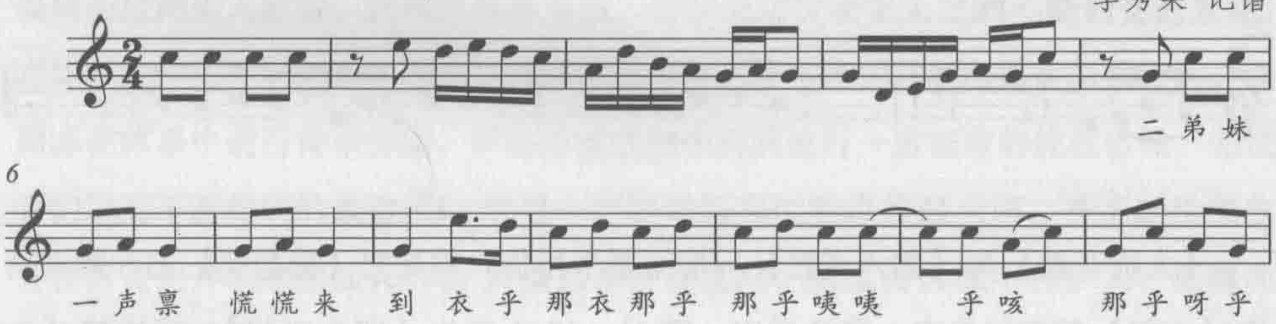
组织结构：昆、罗、卷三腔为曲牌体，以20世纪所存录像来看，昆戏大部分与北昆类似，但做戏、吐字不如北昆精致、讲究；罗、卷二腔则皆为生活小戏，重在插科打诨，曲调单一；黄戏为板腔体结构，有【西皮】【二黄】【数板】等板式；现存梆戏则是板腔体与曲牌体的结合：梆子腔的基本板式有霸王鞭（慢三眼）、中四六、垛板、四六板、大板和散板等6种。其中四六和大板为最常用的基本板式。② 具有曲牌体性质的部分有：【葡萄架】【一串铃】【靠山红】【戏牡丹】【三套板】。

值得注意的是，这部分被称之为曲牌体的已经被不同程度地板式化了。如“【葡萄架】除能单独成段演唱外，还常融入【四六板】唱腔中，使【四六板】的上句或下句（包括尾句）增添兴奋向上的情趣，对这种以色彩形式组构的四六唱句，老艺人传承叫【四六小花腔】；它的‘咿呀呼哪咳’衬字腔调在融入【大板】上句或下句（包括尾句）时，功能情趣相同，老艺人传承叫【大板夹花腔】”③。

谱例1　【四六小花腔】

“九仙图”旦唱“小花腔”

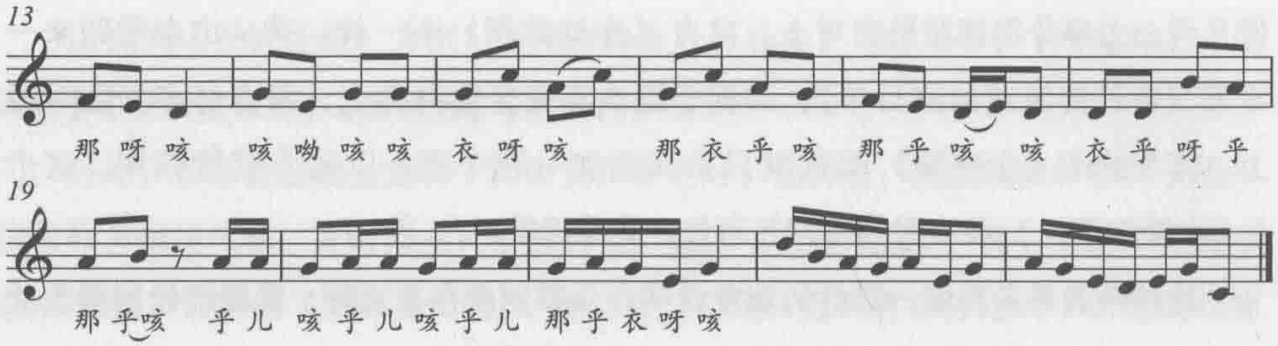
李秀荣 记谱



① 2010年5月9日采访栗守田先生。

② 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部：《中国音乐词典》，第342页。

③ 栗守田：《上党梆子》（上），第275页。

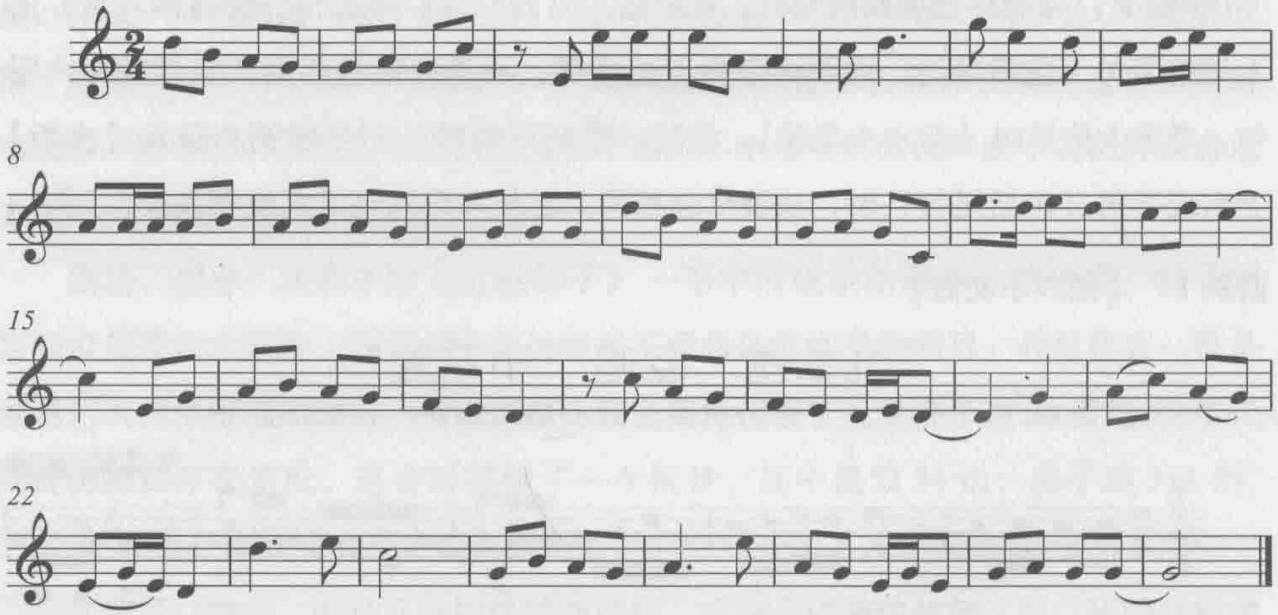


这段谱子中，前4小节和末尾3小节的旋律皆为【四六小过门】，中间则为【葡萄架片段】。总体来讲，此段唱腔的组织形式为【四六过门】+【葡萄架片段】+【四六过门】，在后面的进行中再接【四六板】等。

谱例2 【大板花腔】

大板花腔

刘芳平 记谱



【大板花腔】与【四六花腔】的形式基本相仿，亦是把【葡萄架】的片段夹杂在【大板】的进行当中。在此谱中，第11—12小节为【四六过门】，后边接【大板】唱腔，唱完之后起锣鼓点，再接【四六过门】+【葡萄架片段】。

笔者认为这种把曲牌分解穿插使用在各种板式中的情况，应该就是曲牌体向板

腔体转化的一个阶段。

三、各声腔官土转换之探讨

纵观明清时期的戏曲发展史，有一种现象值得关注：明代戏曲多以“腔”论，并以曲牌体为主。清早期仍多以“腔”称，但较之明朝，增加了板腔体因素。之后，又大范围出现了“土戏”的概念。清中期之后，才慢慢形成“剧种”的概念，大部分剧种多为昆、弋、梆、黄以及更具区域性的声腔及小调的融合。虽然这些在全国范围内存在的声腔现在更多具有了区域文化性的特征，但从传统剧目、曲牌等方面看仍然保持了极大的一致性。

从乐籍制度的角度进行考量，笔者认为造成这种现象的原因是雍正元年（1723）乐籍制度禁除后引发的一系列社会现象，使得既往由官属乐人承载的“官腔”在各地经历了一个由官腔向“土腔”转化、交融、沉淀，进而官土并存、侧重于区域化发展的过程。

“官腔”“土腔”和“官戏”“土戏”是历史存在的两对概念，以承载者是否为官属乐人为判别标准。从广义上说，凡被乐籍普适性承载的声腔皆可称为“官腔”，如昆腔、海盐腔、梆子腔等；在此基础上传播范围扩至全国范围并被官方所认同的声腔，称之为狭义的“官腔”，如昆腔。由官属乐人用官腔演唱又在官府主导的多种仪式场合演唱的戏曲又可称之为“官戏”。

（一）乐籍制度下的声腔传播机制探讨

在乐籍制度下，全国的县、州、府、王府各级别都有相关的用乐机构以及与其级别相应的乐人配置，其网络遍布全国。官腔通过官属乐人之间不断的交流互动，在体系内进行传承传播。同时，新的声腔也在不断生发，并不断地被体系吸纳，继而亦在体系中进行传承传播，并在传播过程中对其进行一定程度的优胜劣汰，完成它们之后不甚相同的旅途：1. 经过一定的时间和过程将传遍全国，并不断地吸收各种有益的养料继续壮大；2. 传播到某种程度时，其流传区域不再扩大，更倾向于在一定区域内的发展，而其优秀的部分则转化为其他声腔的养料。3. 需要说明的是即使是传播区域相对广泛的声腔，也会在自身发展的局限和时代潮流的冲刷下渐渐落伍，为寻求其进一步的发展，只能在乐籍中人的改革下或者其他契机的作用

下，转化为新的声腔形式，重新开始它的旅程。

明代声腔纷繁，其中海盐腔、弋阳腔、余姚腔、昆山腔最为活跃。但值得强调的是，明代生发之声腔却远不止这4种，如魏良辅《南词引正》[①] 中提到的“杭州腔”。再者，这4种声腔既然最为活跃，就说明它们已经得到了相对广泛的传播。笔者要辨析的是，即便是这些相对活跃的声腔，其发展的结果也是各不相同的。

昆山腔、弋阳腔得以在乐籍体系中广泛传播，所不同的是，昆腔在广泛传播的基础上还得到了统治阶层的认同，进而被国家给予制度性规定[②]，因此在全国范围内存在，也因此具备了某种功能性的意义；弋阳腔则因其“可变性”[③] 更强的特征，更多地被归到清中后期所说的“花腔”中；而海盐、余姚二腔则在一定范围的传播后渐渐被替代或者淡出人们的视线。

下文对4种声腔传播范围进行一定的考量来说明这个问题。

昆腔：关乎昆腔的发展，大家都已熟知，在明末清初，它已传播至全国各地（除西藏、新疆）。

弋阳腔：

魏良辅《南词引正》：

> 腔有数样，纷纭不类。各方风气所限，有：昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳。自徽州、江西、福建俱作弋阳腔；永乐（一四〇三—一四二四）间，云贵二省皆作之；会唱者颇入耳。[④]

据刘致中、胡忌《昆剧发展史》之考证，魏良辅在嘉靖二十六年（1547）已写成《南词引正》，故可得此结论：在嘉靖二十六年，弋阳腔已在徽州、云南、贵

---

① ［明］魏良辅：《南词引正》：“腔有数样，纷纭不类。各方风气所限，有：昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳。”（钱南扬校注：《〈南词引正〉校注》，《戏剧报》1961年4月30日第7、8期（合刊），第60页）

② 笔者认为，像“弦索官腔”及“昆腔”这种真正意义上的官腔，是被乐籍制度选择后，继而被显性或隐性制度拷押下的全国性传播。

③ 从文献记载可看出，弋阳腔得以广泛传播的原因更多是由于其可以“错用乡语”。（［明］顾起元：《客座赘语》，北京：中华书局，1987年，第303页。）在乐籍制度下，在官腔、官戏向地方传播、转化的过程中，为了使老百姓听得懂道白，就必须夹杂着“乡语”来使用，但这种情况是建立在“官腔”广泛一致性的基础上的。

④ 钱南扬校注：《〈南词引正〉校注》，第60页。

州流行。

明代徐渭在《南词叙录》中言：

> 今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之；称余姚腔者，出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之；称海盐腔者，嘉、湖、温、台用之。惟昆山腔止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人。①

徐渭系嘉（靖）隆（庆）万（万历）间人，结合其生平，《南词叙录》应写于嘉靖三十六年至四十一年之间，这说明在此时间段，弋阳腔已传至江西、北京、南京、湖南、福建。

《醉醒石·第七回》：

> 况且从来丑没甚大曲子，他这喉咙，还可捱去。他就硬记五七日，也记有一二出。弋阳腔“驻云飞”，极是好唱好听，他就做个招商店酒保，众陪堂帮衬。②

据考证，此书作者是生于明、入于清的人，此则故事所叙为中州事，应可推断明末河南已有弋阳腔。

《鹿樵纪闻·卷上》：

> 诸公多北人，不省吴音，则改唱弋阳腔，诸公于是点头称善，曰：“阮君真才子”。③

此书作者为清初人，忆明末事，此段所述为杭州事，虽书中内容学界普遍认为不靠谱，但就此言杭州明末有弋阳腔，应为可信。

---

① ［明］徐渭：《南词叙录·叙文》，李复波，熊澄宇注释，北京：中国戏剧出版社，1989年，第35页。
② ［清］东鲁古狂生：《醉醒石·第七回》，上海：上海古典文学出版社，1956年，第103—104页。
③ ［清］吴伟业：《鹿樵纪闻》（卷上），上海：商务印书馆，1927年，第25—27册。

综上所述，仅就史料而言，明末清初之时，弋阳腔已传至江苏、江西、湖南、云南、贵州、北京（北直隶）、安徽、浙江、广州、广西、河南等地。

至于海盐腔，《江城名迹》中说：

> 匡吾王府，建安镇国将军朱多，某之居家，有女优可十四五人，歌板舞衫缠绵婉转，生曰顺妹，旦曰金凤，皆善海盐腔。①

此史料叙江城（南昌）事，故可见海盐腔曾传至江西。

杨慎《丹铅总录·卷十四》：

> 近日多尚海盐南曲，士大夫禀心房之精，从婉娈之习者，风靡如一。甚者北土亦移而耽之，更数十世，北曲亦失传矣。②

书中言到此书“刻於嘉靖丁未后”，又说“而取名太急，稍成卷帙，即付枣梨，饾饤为编”，由此推测，书中所言应为嘉靖二十六年（1547）前事，而《丹铅总录》为杨慎自况其削籍遣戍云南之事，因此可以推断此时海盐腔已传至云南。

《客座赘语》卷九“戏剧”条载：

> 南都万历以前，……大会则用南戏，其始止二腔，一为弋阳，一为海盐。弋阳则错用乡语，四方士客喜阅之；海盐多官语，两京人用之。后则又有四平，乃稍变弋阳而令人可通者. 今又有昆山，校海盐又为清柔而婉折，一字之长，延至数息，士大夫票心房之精，靡然从好，见海盐等腔已白日欲睡，至院本北曲，不啻吹篪击缶，甚且厌而唾之矣。③

这条史料谈到：“南都万历以前……大会则用南戏，其始止二腔，一为弋阳，

---

① ［明］陈宏绪：《江城名迹》卷二《攷古二·匡吾王府》，文渊阁四库全书影印本，台北：台湾商务印书馆，1986年。

② ［明］杨慎：《丹铅总录》卷一四，美国加利福尼亚大学伯克利分校藏明万历十六年（1588）陆弼刊本。

③ ［明］顾起元：《客座赘语》，北京：中华书局，1987年，第303页。

一为海盐。”又说“海盐多官语（“官语”指官话，与“官腔”无关），两京人用之”，这应该可以说明海盐腔在万历之前肯定十分流行，而且更受官僚阶层欢迎。“两京人用之”有两层意思，一是在南都之两京人用；二是海盐腔可能已传播至北京，且为两京人所熟知。若是后者，再加上《金瓶梅词话》中也提到“海盐腔”，说明海盐腔也到过山东。既然已有机会传播到北方，那说明海盐腔的传播范围应该与弋阳腔不相上下。

但从这条史料也可以看出，自魏良辅之昆山腔出，海盐腔已渐渐衰落。士大夫“见海盐等腔已白日欲睡”。其早期作为大会中限用声腔之一的地位逐渐为昆腔所代替。这种现象说明即便是在某一时段得以彰显的声腔（如官腔），能够在体系内传承，还要看社会审美观念的接受，毕竟要有相应的接受群体，声腔才能进一步传播、发展。发轫于20世纪60年代中期联邦德国的“接受美学”（Rezeptionsasthetik, Aesthetic of Reception），是针对文学界的一种理论，其观点之一为：传统文学史和文学理论完全忽视了读者这个重要因素，片面地把作家、作品当作整个文学进程的核心与客观的认识对象，认为作品的思想艺术价值是给定的和永恒的。但事实上，读者也是一种能动因素，作家与作品在文学史上的地位，作品能否流传下来，能否产生影响及影响的程度，与它们是否为读者欣赏、接受、认可密不可分。[①] 观众与声腔之传播、发展的关系又何尝不是如此呢？

再看余姚腔，祝允明在《猥谈》中说：

> 自国初来，公私尚用优伶共事，数十年来，所谓南戏盛行，更为无端，于是声乐大乱。南戏出于宣和之后，南渡之际。谓之温州杂剧。予见旧牒，有赵闳榜禁，颇著名目。如《赵贞女蔡二郎》等，亦不甚多。以后日增，今遂遍满四方，辗转改益，盖已略无音律腔调。愚人蠢工，徇意更变。妄名如余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类，变易喉舌，趁逐抑扬，杜撰百端，真胡说耳！若被之弦管，必致失笑。[②]

---

① 蒋孔阳：《二十世纪西方美学名著选》（下），上海：复旦大学出版社，1988年，第475页。
② ［明］祝允明：《猥谈》，《续说郛》本。

明代徐渭在《南词叙录》中说：

> 今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之；称余姚腔者，出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之；称海盐腔者，嘉、湖、温、台用之。惟昆山腔止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人。①

据笔者搜集，关于余姚腔的史料仅此两条，其涉及区域貌似仅存在于江苏这一块。但从祝允明之口吻，可以看出余姚腔也与其他3种声腔一样，至晚在元末明初已经存在。再者，既然能被文人作为最活跃的四大声腔出现在文献中，说明也曾有过辉煌的历程，然而或许因为其本身的局限性，只能在苏杭之地流传，继而慢慢地淡出人们的视线。

通过以上的分析，可以看出昆山腔、弋阳腔、海盐腔之传播范围比较广，而较之前3种声腔，余姚腔之传播范围则不够广泛。何以如此？这完全可以说明声腔在体系中传播的程度是各不相同的，而且即便同样可以传播广泛的声腔，其得以彰显的原因应该也是不尽相同的，但是一定要有不受地域限制的一大批受众。

还需要注意的是，一种声腔从生发到得到一定程度的传播是需要一段时间和过程的。在整理文献的过程中可以发现，昆山、海盐、弋阳等腔从其生发到繁荣都经历了不算短的时间，不妨以昆腔为例来说明这个问题。

昆腔为元末明初之顾坚所创。魏良辅在《南词引正》中说：

> 惟昆山为正声，及唐玄宗时黄幡绰所传。元朝有顾坚者，虽离昆山三十里，居千墩，精于南辞，善作古赋。扩廓贴术儿闻其善歌，屡招不屈。与杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇为友。自号风月散人。……善发南曲之奥，故国初有昆山腔之称。②

这是关于“昆山腔”最早的描述，说明至迟到顾坚之时，昆山腔已存在。

---

① ［明］徐渭：《南词叙录·叙文》，第35页。

② 钱南扬校注：《〈南词引正〉校注》，第60页。

另，周元暐《泾林续记》之记载说：朱元璋一次问昆山耆旧周寿谊，“闻昆山腔甚嘉，尔亦能讴否?”① 此乃洪武六年（1373）事，昆山腔已发展到“甚嘉”的地步，说明已经生发了一段时间。当然，也应该考虑到此时国都在南京，而南京离昆山也并不是天南到海北的距离。如此，此时之昆山腔应亦是区域性存在，虽然“甚嘉”，却未广泛传播。

虽然从洪武到成化将近100年的时间，未见有关乎“昆腔”之描述，但应该注意的是：1. 虽然明代这4种声腔最为活跃，但当时社会存在之声腔却一定远远超过这4种，并且还在不断生发。2. 社会中不仅有戏曲这一种形式，还有其他丰富的音声技艺形式，如说唱等。更应注意的是，这些社会上属主流的音声技艺形式皆由乐籍中人来传承，这便使各音声技艺形式之间的交流更为密切。

明代宫廷内演出昆剧，是从万历年间开始的②：

> 今上始设诸剧于玉熙宫，以习外戏，如弋阳、海盐、昆山诸家俱有之，其人员以三百为率，不复属钟鼓司。③

毛忠《明代弋阳诸腔与民间文化》中也提到：

> 据杭州人胡文焕于万历二十一年（1593）至二十六年（1598）左右编印的《群音类选》，将昆腔列为“官腔”，同时也收入了“诸腔类”剧本，其标目即注明为“一丈阳、青阳、太平、四平等腔”。④

上述两条文献说明在万历年间，昆腔在宫廷里得以彰显。以顾坚之昆山腔为始，至此已有将近250年了。

昆山腔得以彰显之后，被乐籍体系完全接纳，并成为一些祭祀、宴会等礼俗场合制度性的要求，这种通过乐籍体系内进行的反复传播，使昆腔渐渐成为一种或显

① ［明］周元暐等：《泾林续记（及其他一种）》，《丛书集成初编》，北京：中华书局，1985年，第8页。
② 胡忌，刘致中：《昆剧发展史》，北京：中国戏剧出版社，1989年，第249页。
③ ［明］沈德符：《万历野获编·补遗》卷一，北京：文化艺术出版社，1998年，第857页。
④ 毛忠：《明代弋阳诸腔与民间文化》，中国艺术研究院2007届博士学位论文，第8页。

性或隐形的制度，并进行着又一轮的传播。下面这条文献或许多少可以说明一些问题。

李渔《闲情偶寄》：

> 尝见富贵之人，听惯弋阳、四平等腔，极嫌昆调之冷，然因世人雅重昆调，强令歌童习之，每听一曲，攒眉许久，座客亦代为苦难，此皆不善自娱者也。①

一句“世人雅重昆调，强令歌童习之”就很说明问题。这说明清初之昆腔所具备的不仅仅是娱乐功能，还同时具备了其他实用性功能，譬如因其作为雅致、有修养的代表，成为达官贵人们显示其品位的一种工具。这也为它在全国范围内的传播提供了又一层保障。

其他声腔之发生、发展与昆腔结果或许不同，但其发展的模式是相似的。而且，只要乐籍体系还在运行，所有声腔的发生、发展都应该大致是这样的历程：生发、融入乐籍体系成为官腔，进而在体系内传播。

（二）官戏在全国各地之存在

杨荫浏先生认为声腔是“各具特殊风格的多种歌唱方法”②，这里，“各具特殊风格”是关键。戏曲从来就是兼容并蓄的一种音声技艺形式，很少有单一声腔的戏曲存在，说一个戏是什么腔，是以其在此戏之中是否是主导性声腔来决定的，其中多多少少都会有些其他的因素存在。从这个角度来看，这些主导性和占据比例大的声腔一般是相对成熟的声腔，而那些占据篇幅短小以及只是起到调剂作用的，一般都是不大成熟的声腔，而这种形式就是声腔发展之初在戏曲中的运用形态。其中作为独立的剧目，也势必是由只有三两个角色的小戏逐渐向众多角色的大戏慢慢发展而成的，题材也多从生活小戏渐渐发展为具有政治意义的一些剧目。

在乐籍制度下，多种音声技艺形式都由一群人来承载，而声腔作为一种专指与“唱”有关的概念，在其初始阶段，应该多用于清唱、小唱或者上文所提到的以一

---

① ［清］李渔：《闲情偶寄·声容部·习技第四·丝竹》，立人校订，北京：作家出版社，1996年，第158页。

② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（下），北京：人民音乐出版社，1981年，第858页。

小段的篇幅出现在戏曲之中，然后慢慢拥有自己的剧本，从小到大，继而形成具有一定规模、拥有比较丰富剧目的声腔形式。这之间是需要一定时间和过程的。杨荫浏在《中国古代音乐史稿》中说道：它们（声腔）的被注意、被明确认识，往往要到它们在戏曲音乐中发挥了相当作用之后。在文献中，它们虽然往往和剧种同时被提出来，我们却不能因此而忽略之前劳动人民长期的创造，而把声腔与剧种合为一体。[①] 在明朝及清朝中期前，戏曲多以“腔”命名，如前所述，这并不是说这出戏里就只有一种声腔，只是以其为主要声腔的意义而已。王国维提出：然后代（指宋之后）之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。[②] 故而，笔者认为，只要是声腔有了自己的剧本且以多人多角的形式演出者可称之为“戏”，而由官属乐人作为主流承载并演唱的戏，则为“官戏”。

戏曲作为一种涉及人物众多的音声技艺形式，要想唱一台戏，就必须有一定量的乐人构成才行。在元朝官方“习学散乐，搬唱词话”“系籍正色乐人”[③]的规定以及明朝畸变期的情况下，官属乐人是占社会从乐之人绝大多数的。结合明朝对各级拥有乐人的相关规定以及志书中或者前辈学者的研究，可以看出，在乐籍制度的大前提下，拥有少量官属乐人的县一级是无法撑起一场戏的，只能以折子戏等小场面的形式出现。因此，至少要府州一级，才有演出大型整台戏曲的先决条件。另，在声腔发展之初或是已具一定规模，都会以小唱、清唱，或者角色只有两三人的小戏形式在各种场合存在，因此不能排除县一级中相关形式的存在，但从需求性来讲，即便是这种形式在县里的存在都不会是主流现象。越是高级别官府所在地，其乐人数量就越多、有闲阶层者也越多，继而对乐人的需求就越多。需求与供应之间的碰撞相辅相成，就从某种程度上决定这些地方是引领潮流之地，是各种新的音声技艺形式以及像戏曲这样需要相对多的人参与以及承载的音声技艺形式的产生之所。“州府一级”所形成的“区域文化中心”以及县一级地方官府，无疑是各种音声技艺形式生发的温床。

在明朝，政府对王府所配给的乐人数量给予了详细的规定，并对其来源做了

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（下），第858页。

② 王国维：《宋元戏曲考》，上海：上海古籍出版社，1998年，第32页。

③ ［元］《通制条格》卷二七《杂令》“搬词”条载：“本司看详，除系籍正色乐人外，其余农民、市户良家子弟，若有不务本业，习学散乐，搬唱词话，并行禁约。”（方龄贵校注，北京：中华书局，2001年，第641页）

说明。

《续文献通考》卷一〇四云：

诸国应用乐工二十七户，今随侍去者不足，则于所司乐户内选精通乐艺之人充用。从之。①

《礼部制稿》云：

万历十年，议准改正乐工。凡亲王迎接诏敕及朝贺宴享，合用乐工，合该布政司遵照会典所载，原额查将先年各府退出数内拨还二十七户，听候供用，但不得狎近女乐，致有花生冒滥之弊。郡王原无拨给乐工，不许妄援奏讨。其另城郡王如遇迎接诏赦等项行礼，许有司拨送吹鼓手十二名，应用事毕，即回原州县当差。【万历七年例】②

这些文献清楚地规定了各亲王拥有乐人的数量。而郡王虽然不能拥有乐人，官府却还需依制派遣，供其使用。文献当中还提到，王府“随侍”之人不足，由当地官府依制配置；郡王需要的时候，还是由官府配置；如此，王府所拥有的乐人之数量就可想而知了。

《如梦录》一书在节令礼仪注下的小注说：

“周府，旧有敕拨御乐（就是皇帝分配给的教坊、乐户），男女皆有色长，其下俱演吹弹七奏、舞旋大戏、杂记（即杂剧）。女乐，亦弹唱。宫戏，宫中有席，女乐伺候，朝殿有席，只扮杂记、吹弹七奏，不敢做戏。宫中女子，也学演戏……。各家共大梨园七八十班，小吹打二三十班……”③

① ［明］王圻：《续文献通考》卷一〇四《乐考·赐诸王乐户》，文渊阁四库全书影印本，台北：商务印书馆，1986年。

② ［明］《礼部志稿》卷一六《仪制司职掌·乐》，文渊阁四库全书影印本，台北：商务印书馆，1986年。

③ ［明］佚名：《如梦录·节令礼仪纪》，《丛书集成续编》，台北：新丰出版公司，1997年，第776页。

试想，七八十个戏班，这是怎样的一个规模？虽说“作为王府有27户乐户，仅仅就周王府一家乐班和戏班而言，不可能达到如此规模。但应该明了的是，作为开封府衙，担负着向在其所辖区域范围的王府输送乐人的繁重任务，这是国家制度所规定的。有明一代在开封府地面上先后有72座王府，其中56座集中在开封城内，其余16座王府在禹州。同城之中王府如此之多，便解开了‘大梨园七八十班，小吹打二三十班’的疑团。如果加上开封府衙的乐班，就更容易理解了。我们看到，在明代还没有哪一座城市像开封这样能有如此多的戏班、乐班，这与王府所养应该不无关系”。①

由于其区域文化中心的意义，除了本地配备之外，还有大量“冲州撞府”具有流动性的艺人存在。如此大量艺人的存在以及各阶层的需求，再加上文人和乐人之间的互动，使得这些地方更容易形成具有一定影响力的新的声腔派别，如绪论中所说的“金陵派”“汴梁派”“云中派”等等，即是很生动的证据。

同时还需注意到，在高级别官府所在地，除王府之外，还有很多对乐人有需求的场合：1. 国家制度下地方官府的祭祀、祈福等；2. 官员宴客、堂会、小集等；3. 士人、商贾所需等；4. 普通老百姓以及进城讨活儿干或者求乐的人群。

可以看出，由于高级别官府乐人数量、需求量等条件的具备，无疑是引领潮流的，蒲县柏山东岳庙清乾隆时期《昭慈来许》碑中“土人每岁于季春二十八日献乐报赛……至期必聘平郡苏腔，以昭诚敬，以和神人，意至虔也……”② 的记述，说明在县里的祭祀活动中必须有“平郡苏腔”的出场，这又从市场需求的角度说明了高级别官府引领戏曲潮流的意义。在此基础上，各声腔或者戏曲以高级别官府所在作为中心，造成向周围辐射性的影响。加之当时主体乐人是官属乐人③，因此形成了官戏体系的主流。

官戏的存在以及它在社会中的作用和意义是什么呢？首先，当然是作为社会各阶层娱乐休闲之用。在当时娱乐方式相对贫乏的情况下，看戏是人们的一种主要娱

① 项阳：《关注明代王府的音乐文化》，《音乐研究》2008年第2期，第46页。

② 冯俊杰：《山西戏曲碑刻辑考》，北京：中华书局，2002年，第395页。

③ 本文认为，元代关于良家子弟不许“习学散乐”“搬说词话”的规定、明朝的乐籍畸变期以及清朝对明之制度接衍的客观情况决定，在解籍之前，社会上专业乐人几乎都是官属乐人，所以能够在多地乐籍中形成较为广泛流传的声腔，都可认知为是由乐籍承载的声腔。

乐方式，戏曲存在于勾栏瓦舍、茶楼酒肆等各个用乐场合。以这种功能出现的戏曲形式多以帝王将相、才子佳人为题材，以多声腔承载，且在各声腔剧目总量下也占多数。另一个层面，则是在官方祭祀中作为贡献给神灵的祭品出现，做祭祀和祈福之用。这种应该是实用功能性与娱乐性并存，且以实用功能性为主要方面的一种形式。既然如此，则需要一些符合环境要求、有一定针对性的如《加官封相》《富贵长春》的剧目出现。而具备这种条件的声腔势必为当时官方普遍承认并已经发展相对成熟的声腔，譬如昆弋之腔。总而言之，“官腔”既用于各娱乐场合，亦用于国家制度下的祭祀场所。

在乐籍制度下，地方官府用乐机构承担了礼乐和俗乐的双重任务，其中俗乐就包括了多种音声技艺形式，如夏庭芝《青楼集》[①] 中所列杂剧、慢词、谈谑、搊筝等。而地方官府中相关用乐机构的人员构成是乐籍中人。地方官府用乐机构中的乐籍由于制度性的要求，通过体系内的交流保持承载乐曲与宫廷教坊同步，如此从宫廷到地方官府乐籍上下的链环就得以接通，而“地方官府中相关机构管辖下官属乐人的普遍性存在和普适性承载”[②]就显而易见了。项阳在《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》一文中揭示出的“小祀乐用教坊司”以及“小祀用乐之丰富性”的现象，更是从制度上接通了全国范围内，由宫廷到地方官府都存在“官腔”的合理性[③]。小祀是各地方普遍存在的，而地方教坊也是普遍存在的，“小祀乐用教坊司”又是官书正史中明确表示的。如此，在地方上的吉礼小祀使用教坊俗乐也就变得不难理解。同时，由于小祀的相关制度并没有明确规定使用的形式和乐曲，因此教坊司将其所拥有的所有技艺全部献于神前也在意料之中，这其中就包含了戏曲这一项。这就使得“官腔”各地必须存在，因为各地都要用其来祭祀。而传播广泛的昆腔、弋阳腔更是因为统一规定的用乐场合、统一设置的地方音乐机构、相对统一训练的乐人、统一的曲目，造就了全国上下“官腔”的一致性。而这一致性的源头都来源于国家用乐制度的规范，即将教坊司的多种音声技艺形式用于属于小祀范围的各地城隍庙、东岳庙、关公庙以及各地“有功”的神祇等。

---

① ［元］夏庭芝：《青楼集》，《中国古典戏曲论著集成》，北京：中国戏剧出版社，1959 年。

② 项阳：《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》，《南京艺术学院学报（音乐与表演版）》2010 年第 3 期，第 33 页。

③ 同上。

这就衍生了一个狭义的“官腔”概念。明末清初，由于昆腔的大范围传播以及被官方高度认同并成为祭祀中敬神所必须要用到的声腔，而同样广泛传播的弋阳腔或许由于其不甚雅致，未跻身于官腔之列。这种认知在明万历胡文焕的《群音类选》中可以体现出来①。在此书中，分“官腔类”“诸腔类”等，虽然官腔类因为缺页没有看到标注，但是从整体分类来看，此处应指“昆腔”，而“弋阳腔”“青阳腔”等屈居于“诸腔类”。

结合上文之相关论述可以推断出，“昆腔”作为官腔，存在于各地官府是肯定的。而其他诸腔，若“弋阳腔”传播范围广泛的，其存在地就相对广泛；传播不广泛的，就仅是区域性存在。但这并不能抹煞了这些传播不够广泛的声腔的存在，因为，虽然昆腔由于其公认的敬神资格而得以出现在各地，但是，即便是在祭祀场合，除了敬神的环节，还有必不可少的娱神环节。再者，作为昆腔下的剧目构成，肯定也是才子佳人之类的戏码居多，而作为敬神的所谓吉祥戏的剧目只占少数。因此，在板着脸敬神的环节之外，昆腔娱人性质的剧目以及各地其他声腔丰富的剧目就有了用武之地。

因此，各社会阶层对“官戏”的强大需求以及官方相关的制度性规定共同决定了在各地方官府中都有官戏的存在。

（三）土腔、土戏的出现以及官腔到土腔、官戏到土戏的转化

前文探讨了在乐籍制度下声腔的发展规律、使用场合以及方式等诸方面的问题。如若乐籍体系还在运行的话，在解籍前生发的梆子腔、罗腔以及柳子腔等应该也像明四大声腔一样，或如昆腔渐渐发达，或如余姚等腔慢慢淡出人们的视野。但1723年雍正皇帝一声令下，梆罗诸腔在乐籍体系中的旅程宣告结束。此时的乐籍体系像一个即将倒下的陀螺，将出于惯性的力量继续苟延残喘几圈，然后认命地颓然倒下。无可置疑，乐籍体系的解除对戏曲的发展产生了不可小觑的作用。在各方面因素的影响下，戏曲在此之后经历了由官腔到土腔、由官戏到土戏的衍变过程。

乐籍制度的解散使乐籍中人的恩主由以官府为主转变为以老百姓为主。早年官

① ［明］胡文焕：《群音类选》，北京：中华书局，1980年。本书分“官腔”“诸腔”“北腔”“清腔”4类，其中“官腔类”前五卷已佚，共二十六卷；“诸腔类”注云：如弋阳、青阳、太平、四平等腔是也，共四卷；“北腔类”卷首目录及卷一首页残缺，共六卷；“清腔类”注云：谓非戏中曲也，共七卷。另有续两卷，其中“官腔类”4种；“诸腔类”两种；“北腔类”17种。

方管吃管住，但现在官方不管饭了，必须改为老百姓服务来解决自己的生计问题。再者，乐籍体系中上下相通的链环已经断裂，使原来在乐籍体系内发展、传播的官腔，慢慢地融入了更多区域性的元素，更多地受地方文化的影响，原来官腔中的“错用乡语”也慢慢演化成为更适合本地老百姓口味的土腔了。但需要强调的是，土腔的生成是以官腔为基础的，是一个官腔被“区域文化”逐渐浸染的转化过程。

而造成此结果最直接的原因就是上文所提到的“恩主变化”，特别是作为有条件存在戏曲的高级别官府。乐籍制度的停止运转使乐籍的服务对象从“以官为重”变成了“以民为重”，官方当然也不会为其继续买单。乐人们丢掉了铁饭碗，想要继续存活，就必须调整自己的策略，来应对社会的变迁。

第四节中对乐籍制度解除的应对之策做了简单的论述，但更多是在“为官所用”方式的转化层面进行了探讨。那么乐人们具体的生活方式又是如何呢？笔者认为有三个方面：

1. 面向社会的有偿服务

即戏班在勾栏瓦舍、茶楼酒肆等地进行有偿的演出活动。这个层面在乐籍制度解除之前也是存在的。但乐籍制度解除之后，由于“衣食父母”的转变，使得乐人们比之前更注重普通民众的需求以及喜好，并如上文所述进行了一定的调整。

2. 被富商大户包养

这种行为在乐籍制度解除之前是不被官方所认同的。在乐籍制度下，只有达到一定级别的官府、王府以及一定官品的人才有拥有乐人以及戏班的权利，而社会上从乐人士又绝大多数是官属乐人，所以富商大户们包养戏班的事情应是少数。

但是，乐籍制度解除之后，这种说法自然就不存在了，富商巨贾们可以堂而皇之地拥有戏班，而乐人们也正好需要这样一个“饭碗”。因此，这种现象在乐籍解除之后还甚为多见，更何况此时正是晋商大发展的时期。从栗守田《上党梆子》一书中收录的上党地区舞台题壁中显示的信息可以说明这一现象。在雍正到民国之间的舞台题壁中共有30条标注了戏班的归属为私人所经营或者包养的，还不包括撰写不清楚或是没以题壁形式记录的更广泛的存在。这充分说明了乐人或戏班被富商大户所包养在此间的普遍性存在。

福全班 凤台县南岭寨村王宅　道光十一年
泰成班 凤台县东凰村牛宅　道光十一年
德成班 潞城县微子镇郝宅　道光十六年
泰兴班 凤台县西街头衙宅　道光十七年
永和班 凤台县望城头村郭宅　道光十七年
三晋班 凤台县望城头村郭宅　道光二十年
亦一班 高平县东门口张宅　道光十八年
配盛班 黎城县东白坊村连宅　道光二十年
仁义班 阳城县沟底村王宅　咸丰元年
义盛班 阳城县清池村郎宅　咸丰五年
惟裕班 壶关县豆口村赵宅　咸丰六年
祥盛班 凤台县北连石村马宅　咸丰八年
永盛班 凤台县蓄粮掌村郭宅　咸丰八年
裕顺班 壶关县西阳村郜宅　咸丰十一年
庆凤班 凤台县西洼村王宅　同治三年
珍瑞班 潞城县安昌村刘宅　同治四年
万顺班 陵川县平成王宅　同治四年
懿盛班 凤台县□河村张宅　同治四年
贵陞班 高平县北苏庄杨宅　同治五年
魁盛班 高平县安家村安宅　同治九年
合益班 长治县东和村刘宅　同治十一年
瑞盛班 阳城县峪村张宅　同治十二年
三元班 黎城县小□坡李宅　同治十二年
和成班 岳阳县上园村贾宅　同治十三年
发育班 黎城县庙上村李宅　光绪二年
全盛班 长治县大义□李宅　光绪三年
乐亿班 长治县东苍耳壑阎宅　光绪十年
复元班 潞城县迷峪白宅　光绪十年

发义班 壶关县王宅　　光绪二十三年

福喜班 凤台县城里西仓巷李宅　宣统三年①

3. 为官服务

这个部分在上文已经有所论述。为官服务的形式大致有两种：一是为乐人划分势力范围，但官府需求的时候要为其义务服务。二是官府发给乐人一定量的酬金。这正是五聚堂碑中“每天仅给官价钱八百文”② 所揭示的意义。

当然，除了改变自己的生活方式之外，还需要对自己所供给的“商品”根据市场的重心做一些调整。他们的主要市场转向老百姓的时候，势必要迎合本地百姓的需求，譬如当地民众的欣赏习惯等，但最基本的，还是方言问题。要想让多数民众听懂剧词儿，就必须对戏曲中所使用的语言夹杂一些本地方言才行。这即是“弋阳则错用乡语，四方士客喜阅之”③ 的道理。在官腔传播和转化的过程中，为了使老百姓能听得懂道白，这种“错用乡语”的做法是必要的。需要注意的是，较之乐籍禁除之前的“地域文化影响下的丰富性”④，乐籍禁除之后的官土转化过程更加深入一些。但无论如何，这种转化的过程是建立在原来以“乐籍体系的全国构建而决定的广泛‘一致性’”⑤ 的官腔基础上的。

杨荫浏《中国古代音乐史稿》中有这样的描述：

> （苏州弹词）在所用语言上，《弹词》有“土音”与“国音”两类。土音的《弹词》中以吴音者为最多，如《义妖传》《珍珠塔》《玉蜻蜓》等。国音的《弹词》是用北京的语言写的，如《安邦志》《天雨花》《笔生花》等。土音的《弹词》的唱本，几乎全是以爱情为题材，通常真正以说唱形式表现的，以这类唱本为最多；国音《弹词》的唱本，较多是描写历史故事，反映政治斗争，一般仅被用作案头读物，很少（有）被表演的机会。⑥

① 栗守田：《上党梆子》（下），第1018—1028页。
② 栗守田：《上党梆子》（下），第1095页。
③ ［明］顾起元：《客座赘语》，北京：中华书局，1987年，第303页。
④ 郭威：《曲子的发生学意义》，台北：学生书局，2013年，第186页。
⑤ 郭威：《曲子的发生学意义》，第186页。
⑥ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（下），第814页。

笔者认为，这种情况正是因为解籍之后，官属乐人对于“恩主”的变化所做的一些调整。也在一定程度上反映出乐籍制度禁除前后为官、为民服务的比例变化。想必在以前，国音的弹词也有不少是以爱情为题材的，只是因为市场的变化，使得“土音”弹词的意义更凸显出来而已。而戏曲的发展也应是如此。

需要强调的是，宋元以后，戏曲的意义逐渐彰显。宋朝“传学教坊十三部，唯以杂剧为正色”① 的表述即有力地说明了这一点。而元、明、清作为戏曲之繁荣期，其社会地位应该更是不在话下。在这几朝，戏曲一直是作为社会上最主要的娱乐、教化方式。笔者在采访艺人的过程中，也经常听到如此的表述。正因为此，社会各界对戏曲的需求自然就不言而喻了。

在官戏向土戏转化的过程中，还有一个不可忽视的环节，这就是“小祀扩大化”②。

前文已经论述过小祀的意义，它从国家制度上明确全国范围内各个地方官府在小祀的祭祀场合都有官戏的存在。乐籍制度禁除之后，乐人开始为乡民服务，转而将伺候官府用乐场合中所存在的戏曲扩大到民俗的范围，用来祭祀各种非国家祭祀所规定的神灵也就不足为奇了。还应该注意到的一点是，在乐籍制度解除之前，对民间祭祀是有严格规定的，但凡“祀典”所不列者，皆属淫祀。再者，由于乐籍制度存续之时，官属乐人的“官身”之限以及更多侧重于为官服务的层面，虽然有这样的例子，但也仅是少数。乐籍制度的禁除解除了官属乐人的“官身”，并夺了他们的铁饭碗。生计所迫使得他们注意到了这个巨大的市场。法典中关于民间祭祀的规定虽然还存在，但供求双方，一拍即合，已颇有燎原之势。官方对于这种情况无法控制，加之原来之官属乐人的生计所需，这就使得民间的祭祀行为越来越多。下文所引几条材料，就说明了这个问题。

康熙《平遥县志》载：

> 城隍庙……每岁五月二十七日赛祭；关帝庙……每岁五月十三赛祭；二廊（郎）庙……每岁六月二十四日赛祭；财神庙……康熙八年建，每岁七月十二

① ［宋］灌圃耐得翁：《都城纪胜·瓦舍众伎》，周峰点校，北京：文化艺术出版社，1998年，第84页。
② 项阳：《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》，第34—35页。

赛祭；介子推庙……七月十三日赛祭；净梵王太子母、太子妃庙……三月清明日香火会赛；子孙娘娘庙……每岁二月十五日赛祭。①

民国《榆次县志》：

榆次庙会，年共五十五起……而城内五月会（俗称城隍庙会）独能万商云集，经月不散，历数百年而无变更者，良由各商终岁所售之品，均赖榆会购入故也。②

平遥与榆次皆属山西省晋中市，且是近邻，故而把它们放在一起比较，应该是说得过去的。从文献中可以看出，从康熙时的八起祭祀到民国时的五十五起，这中间是怎样的差距！

这种戏班以庙会演出为主的现象，直至现在还仍然存在。

在采访中，张保平（晋城市上党梆子团团长）说道：台口一年能演二百五六十场，庙会占百分之七十，剩下的在煤矿或吉庆场合等。

傅谨在《草根的力量》中说：

台州农村演戏都是与庙会结合在一起的，演戏是为了给“老爷”——这是台州民众对各种神祇的通称——庆寿，俗称“老爷戏”。不止一个戏班的老板毫不掩饰地说，他们的生存完全靠的是“迷信”，戏班以及他们的收入，完全依赖于这些“迷信”活动。③

图1：壶关县北凰村为庙会唱戏（对面为该村之庙）

① ［清］《平遥县志·祠祀》卷六，康熙四十五年（1706）刻本，第14—16页。
② 《榆次县志·市易》卷六，1942年铅印本（记事至1936年），第8—10页。
③ 傅谨：《草根的力量》，南宁：广西人民出版社，2001年，第55页。

项阳在《民间礼俗——传统音声技艺形式的文化生存空间》中说：

> 我曾经同包头文化局的相关人士探讨当地二人台剧团的生存状况，他们讲剧团在包头市里演出的场次并不多，主要是在内蒙和晋北一带的各种庙会上演出。①

当然还需注意到，在当时，除了庙会演出之外，还有为官府宴会以及为高官、巨贾唱堂会的层面。

如此，官府、堂会以及数量众多的庙会，仅凭原来的官属乐人可以顾得过来吗？从五聚堂碑所列资料就可见一斑。五聚堂碑文中，在判决书中分别开列了应支官戏与裁撤官戏的明目。那么，两者相加应是当时真正所存的支官戏的状况。

一、从同一日期唱戏的数量来看：

正月十四日唱戏三天者：□照壁、府隍庙、县隍庙、拦车司；

二月初二唱戏三天者：府仪门外、县仪门、文昌祠；

五月十二日唱戏三天者：箭道、经厅、关帝庙；

六月二十二日唱戏三天者：府马号、箭道、县马号、拦车；

二、从一庙多会的角度来看：

府隍庙：正月十四日三天、五月□日三天、八月二十一日三天；

县隍庙：正月十四日三天、七月十二日三天、十月初一日三天、二月初四日□□、七月二十日三天、九月二十四日三天、十月初四日三天；

拦车司：正月十四日三天、六月二十二日三天；

箭道：正月二十七日三天、五月十二日三天、六月二十二日三天、九月十二日三天、十月初九日三天；

府仪门外：二月初二日三天、七月十二日三天、七月二十□三天；

万寿节：八月初十日三天、十月初九日三天；

文昌祠：二月初二日三天、七月初七日三天；

---

① 项阳：《民间礼俗——传统音声技艺形式的文化生存空间》，《中国音乐》2008年第3期，第5页。

东关帝庙：九月十二日三天、五月十五日三天；

经厅：五月十二日三天、九月十五日三天；①

从中可以看出，不仅有几个庙在同一时间唱戏的情况，亦有一庙多会的情况。这还是仅限于“官戏”一役的扩大化，已然十分繁杂。想象一下，若是再加上各地为数甚众的属于民间祭祀行为的庙会呢？

> 但结社祀神，狃于糜费，而又苦乐不均。乡村则祈报纷繁，措资尚摊于各户，城关则指名供应……夫聪明正直之神，不享淫祀。而乃以俗习竞尚，遂令疾苦。愚民竭其尽藏，几至倾家。神有不垂怜而怨恫者乎？须知事神，主于诚敬。邪色淫声之技，适以渎神。何能邀福？深鉴其弊者，亟宜裁演剧之繁，变偏枯之习，以培耕嫁元气，而挽奢侈颓风。②

虽然作者甚不认同迎神赛社之举，但这恰恰表明了阳城县当时各地民间祭祀之“纷繁”，同时，只要有祭祀，就势必会有“演剧之繁”。这说明用于祭祀的功能性的演出在当时所占的比重，亦可从此一窥小祀扩大化所引发的民间巨大的用乐需求。

如此，就形成了乐人、戏班的供给紧张，与庞大的需求市场相比较，官属乐人的队伍就有点杯水车薪的意思了。巨大市场的存在以及供不应求的现状，激发了更多的人参与进这个队伍。原来官属乐人“官”的基因也渐渐被“土人们”冲淡了。

清嘉庆四年（1799）《重修柏山圣母陀郎龙王诸神庙记》载：

> 六社人士仰其俊节孤忠，于四月望五日刑牲献戏，岁以为常，诚盛典也。③

清同治十一年（1872）临汾市魏村牛王庙《三王会碑》载：

---

① 栗守田：《上党梆子》（下），第1094页。

② ［清］《阳城县志》同治十三年（1874）刊本，《中国方志丛书·华北地方·第405号》，台北：成文出版社，1976年，第219页。

③ 冯俊杰：《山西戏曲碑刻辑考》，第444页。

议定会规：每年逢会初十日……所写之戏，或是本县，或是外县，总要初九日早到迎神，十二日早到送神为止。①

另外从栗守田《上党梆子》一书中所收的几千条题壁中也可看出，当时各种民间祭祀中的献戏行为已经普遍存在了。同时，还可以看见题壁中所记载的数百个戏班的存在，这其中也包括了在“五聚堂碑文”中所出现的几个戏班。这完全可以说明小祀扩大化所导致的戏班数量的大幅度增长，这其中并没有包含当时所有戏班的信息。

更多的戏班子如雨后春笋般在各地有了普遍性的存在，以此来应对社会上广泛的需求。需要着重强调的是，这些后来者的技艺从何而来？其实还是从原来官属乐人的一支来的。举一个例子来说明这个问题，在上党地区存在之红衣行，其承载曲目与乐户有极大的一致性，并且资料显示，很多红衣行人士与乐户有着千丝万缕的关系，师承关系是其中比较明显的一层，抑或是拜师，抑或是与其联姻等。这就很明白了，这些“新”加入的乐人要想以乐为生，就必须向原来的官属乐人去学，学来的再教给别人，师承关系越来越复杂，以致今日其技艺的源头模糊起来。

经济利益的刺激，以及乐人服务对象的转变，使得戏曲的发展愈来愈走向区域化的发展。戏曲经过本地风俗、方言等各方面的浸润，渐渐完成了由官腔向土腔、官戏向土戏的转化。

四、上党梆子的历史追溯

（一）18 世纪以来上党所存声腔简述

道光三十年（1850）的“五聚堂碑”明确地展现了戏曲由官腔向土腔、官戏向土戏转化的过程。它的出现表明了这个过程在上党的基本情况。而且，并不仅此一地，在蒲县、太原以及外省都出现了大范围的“土戏”之称。

余从《戏曲声腔剧种研究》的相关论述显示：截至乾隆末年，梆子腔、乱弹腔、二黄腔、罗罗腔、弦索腔、柳子腔、卷戏等已经在不同的区域范围内兴盛起

① 冯俊杰：《山西戏曲碑刻辑考》，第 480 页。

来。而此时的昆腔，已经渐渐走向没落。

《梦中缘传奇·序》载：

> 所好惟秦声（学界认为“秦声”即指梆子腔）、啰、弋，厌听吴骚，闻歌昆曲，辄哄然散去。①

《履园丛话》载：

> 近则不然，视金钗、琵琶诸本为老戏，以乱弹、滩王、小调为新腔，多搭小旦，杂以插科，多置行头，再添面具，方称新奇，而观者益众；如老戏一上场，人人星散矣，岂风气使然耶？②

这两条文献说明在当时的娱乐场合，昆曲已经失宠，板腔体的戏曲形式已经彰显。但是，昆曲虽然逐渐失宠，却仍广泛存在于全国各地。

与上党紧邻的河南、陕西、河北等地亦是如此，板腔体的梆子腔最为凸显，继而二黄，再者就是一系列的由曲牌发展出来的小戏形式。

从资料来看，直至20世纪初叶，在上党至少存在着昆、梆、罗、卷、黄5种声腔。

昆腔：前文已经做了详细的论述，它生发于元末，发展于明，活跃于明末清初，并且已经在全国范围内得到普及。

梆子腔：学界普遍认为其生发于明末清初之陕西，也有说法认为可能明中期就已经形成。

关于梆子腔起源之地，学界有4种说法：甘肃、陕西、山西、河南。

杨荫浏《中国古代音乐史稿》这样对梆子腔进行界定：“梆子”是在北方民间曲调的基础上产生、发展起来的多个剧种的总称。起初是甘肃、陕西一带的曲

---

① ［清］徐孝常：《梦中缘传奇·序》，吴毓华：《中国古代戏曲序跋集》，北京：中国戏剧出版社，1990年，第542页。

② ［清］钱泳：《履园丛话》，张伟校点，北京：中华书局，1979年，第332页。

调。[1] 陆小秋、王锦琦《“梆子”“梆子腔”和“吹腔”》中谈到：

“梆子”本名“乱弹”，最早产生于山西、陕西两省交界的蒲州、同州一带，其声腔的主要来源当为山、陕地区的民歌和说唱。音调高亢、激越，以枣木梆击节，俗称“桄桄乱弹”，后来人们又称其为“梆子”。[2]

闫永丽、程晖晖在《大平调、梆子腔与古代军乐》中提到：

邹少和（《豫剧考略》）认为梆子腔发源于河南郑卫之乡，平调、大梆剧是其支裔，徐慕云（《中国戏剧史》）也持此观点，但其似乎没有受到学界的足够重视。[3]

把所涉及到的4个地方在地图上画出来，会发现其重合之处即为“古之秦地”。正如海震在《梆子腔渊源形式辨析》中所说：“这里所说的‘秦地’，并不是指今天的陕西省，而是特指西起甘肃东部，东到山西南部，以陕西的关中地区为中心的跨省区的讲‘关中话’的‘秦语’方言区。”[4] 若从此角度关照，想必上文所列之4地作为秦腔[5]生发之地应该不会显得突兀。

那当梆子腔在“秦”生发之后的发展是如何的呢？不妨罗列一些文献来说明这个问题：

蒲松龄俚曲《快曲》中【梆子腔】唱道：

一杆长枪一口刀，
都在鸟林埋伏着。
等了半宿没有信，

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（下），第982页。
② 陆小秋，王锦琦：《“梆子”“梆子腔”和“吹腔”》，《戏曲艺术》1983年第4期，第80页。
③ 闫永丽，程晖晖：《大平调、梆子腔与古代军乐》，《艺术百家》2008年第5期，第205页。
④ 海震：《梆子腔渊源形式辨析》，《戏曲研究》2004年第1期，第200页。
⑤ 学界普遍认为，秦地被视为梆子腔最早的发源地，秦腔则是梆子腔最早的载体。

听得城头四更鼓敲……①

根据文献记载，蒲松龄一生中除康熙九年（1670）八月至康熙十年秋应江苏宝应知县、同邑友人孙蕙之聘，南游做幕僚外，皆活动于故土淄博，因此，笔者推测此文献应当可以表明淄博在蒲松龄时代已有梆子腔的存在了。

《容美纪游》提到：

女优皆十七、八好女郎，声色皆佳。初学吴腔，终带楚调。男优皆秦腔，反可听，所谓梆子腔是也。②

清代剧作家顾彩于康熙四十二年（1703年）寓居容美半年，《容美纪游》为其日记体杂录，此乃其三月六日之所记。容美，位于湘鄂边界，说明在18世纪初，梆子腔已传至此地。

《百戏竹枝词·秦腔》说：

耳热歌呼土语真，那须叩缶说先秦。乌乌若听函关曙光，认是鸡鸣抱柝人。注曰：俗名梆子腔，以其击木若柝形者节歌也。声呜呜然，犹其土音乎？③

此为李声振写于康熙三十五年至四十五年之间，说明梆子腔至迟在康熙四十五年（1706）就已存在于北京。

《竹枝词》说：

① ［清］蒲松龄：《快曲》，路大荒整理：《蒲松龄集》（下），北京：中华书局，1962年，第1129页。

② ［清］顾彩：《容美纪游校注》，吴柏森校注，《湖北地方古籍文献丛书·渚宫旧事译注/容美纪游校注》，武汉：湖北人民出版社，1999年，第305—306页。

③ ［清］李声振：《百戏竹枝词·秦腔》，雷梦水，潘超，孙忠铨，钟山编：《中华竹枝词》（一），北京：北京古籍出版社，1997年，第72页。

山村社戏赛神幢，铁板檀槽柘作梆；一派秦声浑不断，有时低去说吹腔。①

《竹枝词》是康熙五十一年（1712）任绵竹县县宰的陆箕永所作，被《绵竹县志》所收，这又表明至迟在康熙五十一年，梆子腔已传至绵竹，而且，其中含有吹腔的成分。

清康熙年间刘廷玑的《在园杂志》里说：

近今且变弋阳腔为四平腔、京腔、卫腔，甚且等而下之，为梆子腔、乱弹腔、巫娘腔、唢呐腔、罗罗腔矣。②

刘廷玑为汉军镶红旗人，做过江西按察使及江南淮徐道。由于《在园杂志》中有康熙乙未（康熙五十四年，即1715年）初春孔尚任之序，加之对刘廷矶个人经历的考量，当可推知其所记应为康熙中叶以后北京及江西、安徽、江苏一带戏曲流行的情况，并且直至此时，戏曲仍是以“腔”而论的。

综上所述，在雍正之前，梆子腔就已存在于陕西、山西、四川、山东、北京、桂林、容美（湘鄂边界）以及江西、安徽、江苏一带。这意味着在雍正解籍之前，梆子腔已经得到相对广泛之传播。而“山陕豫”三角地带无疑是梆子存在的中心区域。应该注意到的是，虽然梆子腔在雍正之前已有相对广泛的传播，但是比昆腔、弋阳腔等全国性的存在，还是有一定的距离。鉴于梆子腔当时的发展势头，如果乐籍制度再存在一段时间，它可能也会达到昆弋之腔那样广泛的传播范围。无奈，雍正元年乐籍禁除，梆子腔遂越来越倾向于地方化的发展。

皮黄腔：皮黄腔由西皮、二黄两种声腔组成，皮黄作为板腔体的后来者，与梆子是有千丝万缕的联系的，这点在前人的一些研究成果中也多有体现。

《中国古代音乐史稿》中说：

---

① ［清］陆箕永：《绵州竹枝词》，雷梦水，潘超，孙忠铨，钟山编：《中华竹枝词》（五），北京：北京古籍出版社，1997年，第3499页。

② ［清］刘廷玑：《在园杂志》，北京：中华书局，2005年，第89—90页。

皮黄由西皮和二黄两种声腔组成。“西皮”脱胎于西北的“梆子腔”；“二黄腔”出于江西，传到安徽，又传到湖南、湖北、广西而有《湖广调》之名。前者是北方音乐，后者是南方音乐，经过湖北、安徽艺人的加工，两者结合而形成了“皮黄腔”。①

《戏曲声腔剧种研究》中说：

皮黄腔，是指由【西皮】和【二黄】两种腔调组成的一种戏曲声腔。西皮、二黄两腔的源起，说法不一。一般认为兴起于安徽、湖北、江西一带，清代中叶已流布于南北各地，在各地发生地方化的演变后，成为当地戏曲剧种或剧种中声腔之一。名称有所不同，如湖南、广西称二黄为南路，西皮为北路，合称南北路；四川则称西皮二黄为胡琴；广东称西皮为梆子；云南称西皮为襄阳，但大多数地区称二黄、西皮。皮黄艺人则自称“乱弹”②。

仅从定义上就可以看出黄腔与梆子腔的紧密联系了。除此之外，在音乐组织等方面也有扯不断的关系。杨予野《关于梆子腔音乐的共性》中说：

目前，很多后发展的板腔体的地方剧种，在发展该剧种的板式的时候，都在不同程度上吸收了梆子腔的发展板式的原则，并借鉴了梆子腔板式的结构型，如二六板、垛板、流水板、摇板以及散板等板式。③

---

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（下），第983页。

② 关于“乱弹”的定义，有多种叙述：1. 李声振《百戏竹枝词》云：“乱弹腔，秦声之缦调者，倚以丝竹，俗名昆梆。”2. 谢章鋌《赌棋山庄词话》（弋阳腔又名乱弹）、张亨甫《金台残泪记》（乱弹即弋阳腔，南方谓下江调）、徐睦堂《弋阳县怀古》（原注：剧曲中有弋阳腔，俗名乱弹腔）。除此之外，还有以“乱弹”指代地方戏曲的情况。笔者认为，这种情况正是官腔向土腔转化过程中各声腔相互融合的一个混乱状态。芝兰室主人《都门新竹枝词》：“乱弹巨擘属长庚，字谱昆山鉴别精，引得翩翩佳子弟，不妨受业拜先生。”所述即是明证。《乱谈乱弹》（徐扶明：《元明清戏曲探索》，杭州：浙江古籍出版社，1986年，第328—329页）一文中提到：程长庚融合汉调、徽调，并吸收昆曲、弋阳腔各种曲调，创造新腔，自成一家。所谓“字谱昆山鉴别精”即是指他在唱念上汲取了昆曲咬字发音的方法。这里的“乱弹”，即指当时新兴的皮黄，也就是后来的京剧。这是对于当时北京情况的反映，各地不也正是如此吗？综上所述，所谓“乱弹”并非是某种剧种和声腔的称谓，而是对多种声腔集于一体的过程不确定性的称谓。

③ 杨予野：《关于梆子腔音乐的共性》，《乐府新声——沈阳音乐学院学报》1983年第2期，第9页。

欧阳予倩也曾在《京戏一知谈》一文中说“南梆子是用京胡唱梆子”。①

关于西皮最早的史料是华胥大夫（张际亮）写于道光八年（1828）的《金台残泪记》：“今则梆子腔衰，且变为乱弹矣。乱弹即弋阳腔，南方又谓下江调，谓甘肃调，曰西皮调。”②

此史料系福建人张际亮写于道光八年，其一生大部分在福建活动，故其所言应为福建（或为南方诸省）之事。

清道光谢章铤《赌棋山庄词话》亦载：

> “甘肃调即琴腔，又名西秦腔，胡琴为主，月琴为调，工尺咿唔如语，今所谓西皮调也。”③

谢章铤虽亦系福建人，但供职多在北方（如太原、陕西等）。故其所描述应综合了当时南北之情状。

对史料进行整合以后，似乎可以得出这么一个结论：“琴腔”“西皮腔”皆是梆子腔之演变。仅从史料来讲，这种关系应该是可靠的。

关于“二黄”，其产地有“湖北说”“江西说”“安徽说”3种提法。关于其曲调来源亦有3种提法：出自安徽的吹腔与四平④，传自江西宜黄腔，⑤ 源自湖北罗罗腔。

现存最早关于“二黄”之史料当为清李调元《雨村剧话》载：“胡琴腔起江右，今世尽传其音，专以胡琴为节奏，淫冶妖邪，如怨如诉，盖声之最淫者，又名

---

① 张正治：《京剧腔调【南梆子】来源研究》，《中国戏曲学院学报》2003年第4期，第79页。

② ［清］华胥大夫：《金台残泪记》卷三，张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》（上），北京：中国戏剧出版社，1988年，第250页。

③ ［清］谢章铤：《赌棋山庄词话·词话九》，光绪十年（1884）刻本。

④ 欧阳予倩在《谈二黄戏》中也说：“我还是相信它（二黄腔）是从四平腔发展而成的……”；《中国戏曲通史》总结近代史家的观点说，明代弋阳腔到安徽发展成四平腔，加上乐器伴奏又成了吹腔，由笛子变为胡琴伴奏而成四平调，再由湖北艺人创造发展加工成二黄；后几种腔的音调特征“极为相似”。

⑤ 《中国音乐辞典》载：明嘉靖时浙江海盐腔传入江西后“变为宜黄腔；安徽石牌腔传入江西也变为宜黄腔”。“因江浙字音‘二’与‘宜’同，又称二黄腔”；《中国戏曲通史》说得具有弹性一些：“宜黄腔是一种历史悠久的古老声腔。”“流到湖北、安徽、浙江等地，直接影响了这些地区的戏曲发展”。宜黄腔与二黄腔从曲调来看有很多共同点，“证明两者有极为密切的关系”，但“肯定”是在弋阳腔影响下形成的；杜颖陶《二黄来源考》中说：“二黄本名宜黄。”

二黄腔。”①

乾隆二十九年（1764）至乾隆六十年，李斗《扬州画舫录·卷五》“新城北录下”谓：

> 两淮盐务例蓄花、雅两部以备大戏。雅部即昆山腔；花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二黄调，统谓之乱弹。②

从史料来看，二黄之早期史料皆出于南方，当生发于湖北、安徽一带。

关于二腔合流有两种观点：一是二腔是先各自发展后合流，二是认为二腔从来就在一起演唱。但无论如何，皮黄成名于四大徽班进京，因此受到朝廷的赏识，继而风靡各地。

有一点需要明晰：以“板腔体”结构而彰显的梆子腔早已名声大振，皮黄腔作为板腔体家族的后来者，各方面应该都与梆子腔有着割不断的联系。另外，由于皮黄腔在乾隆末年才一鸣惊人，反播至上党还需要一定的时间，因此，在官土转化的初期阶段，应该只有4种声腔的参与。

罗腔：虽然上党的罗戏资料很少，且曲牌名也已失，但近邻河南、河北各地的罗戏资料却很是丰富。据资料记载，罗戏的唱腔结构属曲牌体。常用曲牌主要有【耍孩儿】【赞子】【调子】【山坡羊】等几类。③ 关于罗腔最早的文献是清康熙十八年（1679）岑鹤的《劝俭说》一文，称“覌腔……易学易扮”。④

这是关于罗腔最早的文献，说明至迟在康熙十八年，罗戏已经存在于河南了。同时，从中还可看出，此时覌腔之规模还不甚成熟。

清代康熙年间刘廷玑《在园杂志》中写道：

> 近今且变弋阳腔为四平腔、京腔、卫腔，甚且等而下之，为梆子腔、乱弹

---

① ［清］李调元：《剧话》，《中国古典戏曲集成（八）》，北京：中国戏剧出版社，1960年，第47页。

② ［清］李斗：《扬州画舫录》，北京：中华书局，1960年，第107页。

③ 中国戏曲音乐集成河南卷编委会：《中国戏曲音乐集成·河南卷（下）》，北京：中国ISBN中心，1992年，第1337页。

④ 《河阴县志》卷一七，1924年刻本。

腔、巫娘腔、琐哪腔、啰啰腔矣。愈趋愈卑，新奇叠出，终以昆腔为正音。①

这条文献所述为京中之事，这一方面说明罗腔此时已传至北京，另一方面也可看出其不甚成熟的样态。

康熙二十九年（1690）重修《上蔡县志》卷一所载知县杨廷望《禁戏详文》：

力禁一切清戏、罗戏，尽兴驱逐。②

上蔡，位于河南中部偏南。这说明在康熙二十九年罗戏已在此处存在并十分繁盛，逼迫政府下达禁除之令。

康熙三十二年（1693）纂刻的《燕九竹枝词》里有一首陈健夫作，其词曰：

锣鼓喧阗满钵堂，鸾弹花旦学边妆。三弦不数江南曲，唯有啰啰独擅场。③

此是康熙二十三年陈于王（建夫）与友人共赴“燕九”盛会时所作。这说明在此时，罗腔已在北京集会上有所影响，并受到一部分人之青睐了。

清初随缘下士编撰的小说《林兰香》第二十七回，写耿家中秋之夜庆宴良宵，侍女箕芳唱弋阳腔一段。上有寄旅散人批语曰：“昆山、弋腔而外，又有所谓帮（梆）子腔、柳子腔、罗罗腔等派者，真乃狗号、真乃驴叫，有玷梨园名目矣。”④

关于《林兰香》，其创作年代不详，估计为清初所作。从其书中对很多地名及其位置的描写与京都的高度一致性来看，可以断定其所述应为北京之事。这除了说明北京此时已有罗腔外，也可说明卫道士们对这些声腔的歧视。还可从另外的角度说明当时昆弋之腔的官腔地位。

---

① ［清］刘廷玑：《在园杂志》，张守谦点校，北京：中华书局，2005年，第89—90页。

② ［清］《上蔡县志》卷一，康熙二十九年（1690）刻本。

③ ［清］陈于王：《燕九竹枝词》，路工编撰：《清代北京竹枝词（十三种）》，北京：北京出版社，1962年，第5页。

④ ［清］随缘下士：《林兰香》（上），《古本小说集成》，上海：上海古籍出版社，1994年，第536页。

通过对文献的梳理，可以发现，雍正之前的罗罗腔多出现于河南、北京两地，并且其形式相对还比较简单。

雍正之后，罗腔继续传至湖北、浙西等地。刘正维先生曾撰文写到分布江西、湖北、安徽、河南、福建、陕西、浙江的“打锣腔系统”，并认为罗腔生发于湖北。但从现在文献看来，至少河北、山西、山东也有罗腔的存在。但不知何故，仍没有突破其小戏的形式。

《歧路灯》云：

> 又数陇西梆子腔，山东过来弦子戏，黄河北的卷戏，山西泽州锣戏，本地土腔大笛嗡、小唢呐、朗头腔、梆锣卷，觉俱伺候不的上人，说：“他们这班子却有两三个挑儿，如杏娃儿、天生官、金铃儿，又年轻，又生的好看。要引到京上，每日挣打彩钱，一天可分五七十两，那小毛皮袄、亮纱袍子是不用说的。大老爷们在京中，会同年，会同乡，吃寿酒，贺新任，那好戏也不知看了多少。这些戏，乡穷人少，如何伺候得过？”那武弁道：“这个不难。如今只把昆班俱合拢来，叫他们一替一出拣好的唱。把杏娃儿、天生官、金铃儿，再拣几个好脸儿旦脚，叫他掺在内，就是唱不惯有牌名的昆腔调，把他扮作丫头脚色，到筵前捧茶下酒，他们自是熟的。”商议已定，就叫那能干事会说话的衙役，帮同首县去办。①

《歧路灯》所述为河南开封事，据学者推断“多半写于乾隆十年之后不久”，②故而，此条文献可以说明，此书写作之时，梆子腔已在河南出现，并已将其与本体罗、卷相结合，形成多声腔的班子体系。这说明4个问题。一是照此说法，此时之梆子应比罗、卷二腔成熟。因为梆子已是声名在外，而锣（罗）却被附于梆子之后，且被称为本地土腔。从“这些戏，乡穷人少，如何伺候得过”也可说明这个情况。二是说明在乾隆时期，昆腔仍是备受部分人青睐的，而且被当作“一种面子工程”，像一个可以拿得出手的待客之物。这又是所谓“官腔”的另外一种功用

① ［清］李海观：《歧路灯·第九十三回》（五），《古本小说集成》，上海：上海古籍出版社，1992年，第1876页。
② 张发颖：《“秦腔”发展早期情况探微》，《中州学刊》1983年第3期，第81页。

了。三是文中提到虽然“这些戏”伺候不得人，但其中几个角儿还是可以去京中挣打彩钱的。这就从另外的角度说明了区域文化中心的意义，特别是作为一国之都的北京，需求市场很大，也是有闲阶层的聚集或是作为进城寻乐之人的消遣之地，无论怎样等级的技艺，都可以在这里找到市场。四是说明解籍之后，梆子腔与本地土腔的结合性发展。

《扬州画舫录》云：

> 湖广有以罗罗腔来者。[1] 又谓本地伶人樊二，演【思凡】时，即能此腔唱法，其源疑出南方梆子，以《面缸》《打皂王》等剧，在《缀白裘》《日下看花记》中，俱裂为梆子，而今则为南罗腔，蛛丝马迹，不无弦索之可寻。今日常演剧中，有全用与不全用者，约略可得七出：《打面缸》《打杠子》《蔡家庄》《显魂杀嫂》《迷魂岭》《打皂王》《独占花魁》（后二出为不全用者）。[2]

这条文献可以说明，在乾隆中后期，罗罗腔已在湖北以及扬州存在。另外，还可以用于其他声腔戏曲之中，并已拥有独立剧目。但其剧目却多为生活小戏。这说明其发展程度还是有限。

从文献的描写可以看出，罗腔在河南最为风靡，而其当时在北京的风头想必也是不弱。但其与梆子腔相比，明显稚嫩，且更具区域性。由此，笔者推测，罗腔应是生发于河南，并以其为中心向周围各省进行辐射性传播。

卷戏：关于卷戏的史料仅有两条，一是前文所引之《歧路灯》的叙述，一是蒋士铨（乾隆时人）《西江祝嘏》第四种《升平瑞》第二出“斋议”中提到“江湖十八本”：

> （杂小帽布袍上）演就掌中舞，操成壁上军。酬神浑惯见，祝寿大新闻。来此是学宫了，不免进去。（见介）班头叩头。（末）你们叫什么班？（杂）敝班就做糊品班。（末）怎讲？（杂）小的伙计三个，两个掌线，一个打家伙。

① ［清］李斗：《扬州画舫录》，北京：中华书局，1960年，第131页。
② 王芷章：《腔调考原》，北京：中华书局，1936年，第42页。

三张口凑成一个品字，生意冷淡，只要糊得三张口就好。故此叫做糊品班。（末）欠通，欠通。你们是什么腔？会几本什么东西？（杂）昆腔、汉腔、弋阳、乱弹、广东摸鱼歌、山东姑娘腔、山西卷戏、河南锣戏、连福建的鸟腔都会唱，江湖十八本，本本皆全。①

从这两条史料来看，卷戏似乎是很地域性的声腔。但事实究竟如何还有待考证。

还应注意到：罗卷戏老艺人李荣太（1980年采访时85岁）曾说，他的师爷刘二妞告诉他，卷戏中有不少剧目内容与寺庙中的壁画故事一样，多是劝善，如《龙抓熊氏族女》《雷打张继保》《二十八宿归天》等。还有的是经文中的内容，如《西天古佛出世》《刘全进瓜》等。有艺人讲，卷戏原有剧目的唱词一般比较深奥，其音乐幽雅，有古老的宫廷风味。②

罗、卷二者的形式、风格等方面大同小异，且内容多为宣扬善行、强调因果报应者。如《顶灯》一出是说有一皮金不务正业，赌博归来。其妻恨其屡教不改，罚其头顶灯盏跪在地上。皮金在其妻瞌睡时偷睡，其妻发现后用家法揍之。③《活捉》一出则是述宋江与阎婆惜事：宋江之妾阎婆惜与人称张三郎之小吏张文远私通，不喜宋江。阎婆惜因借梁山义军与宋江写信事，要挟宋江，被宋江杀死后，鬼魂来寻张文远，将其活捉而去。④

如此，与上文所引李荣太之言相结合，或许早期只是借鉴罗戏等小调的旋律来宣扬宗教的一种音声形式也不无可能。若如此，此处之“卷”当是“宝卷”之“卷”。而佛教内容套用世俗曲调，也并不是没有先例。唐时变文、俗讲也是如此，目连戏也类似。但为何现在更多是娱人小戏了呢？郝誉翔《目连戏中滑稽小戏的内容及意义》从一定程度上说明了这个问题。他从为何目连戏是与宗教有关的剧种，却更多地涉及滑稽、淫秽的情节谈起，他认为：目连戏宣扬道德教化的主旨和滑稽小戏的淫秽败德互相冲突矛盾，但二者功能其实一致，它们都是维系社会秩序

① 周妙中：《蒋士铨和他的十六种曲》，北京：中华书局，1993年，第762页。
② 中国戏曲音乐集成河南卷编委会：《中国戏曲音乐集成·河南卷》（下），第1401页。
③ 栗守田：《上党梆子》，第675页。
④ 栗守田：《上党梆子》，第713页。

的手段，对于大传统而言，目连戏道德教化的主旨可以得到文人或统治阶级的认同，是大传统尝试从正面去教化小传统的方式；但对小传统而言，戏中滑稽小戏的狂欢则可以宣泄长期受社会体制压抑的反抗情绪，满足庶民文化中“闪躲”与“创造”的愉悦，如此一来，便有助于大传统与小传统的契合以及阶级秩序的稳定。[①] 卷戏或许也是如此。据文献所显示，卷戏应是只限于山西晋东南地区以及河南北部之地的区域性剧种。

综上所述，当时的5种声腔之中，昆、梆、黄比较有普遍性的存在且相对成熟，而罗、卷则是更加区域性并且不甚成熟的声腔。

（二）五声腔在上党存在的合理性探讨

这5种声腔是如何来到上党的？

昆腔：昆腔在各地的普遍存在，上文已经做了探讨。同时，从文献上来谈，这期间在上党周围也确实有昆腔的存在。

蒲县柏山东岳庙清乾隆时期“昭兹来许”碑和“用垂永久”碑中也有记载。“昭兹来许”碑中记：“土人每岁于季春二十八日献乐报赛，至期必聘平郡苏腔，以昭诚敬……”“用垂永久”碑记：“东神山纠首老先生等十四位，因土亵神，谋献苏腔……”[②]

在写于道光五年（1825）、刻于八年（1828）的反映汾阳演武村各个时节及婚丧嫁娶之礼俗的石碑上，描述了当时的情况：“逢献戏之年，先人旧规以高腔空曲（山西方言昆、空不分）为定。嗣因近年均无奈，方献梆腔。”[③]

另外，在《晋昆考》[④] 一书中也引用了很多文献说明昆腔在光绪之初的山西已经有了普遍性的存在。

再者，在明朝潞安府有王府存在，那么，以昆腔当时之彰显，王府之中怎么可能没有呢？故而，在上党有昆腔的存在自然是理所应当的事情了。

梆子腔：上文已经论述，梆子腔在山西的存在是何其自然，毕竟是山陕两省如此紧邻，且文化、方言又有所交错。正像孟繁树先生所说：一种艺术形式无论出现

① 郝誉翔：《目连戏中滑稽小戏的内容及意义》，《民族艺术》1996年第4期，第64页。
② 冯俊杰：《山西戏曲碑刻辑考》，北京：中华书局，2002年，第395、435页。
③ 韩军：《山西梆子腔的早期形态及发展》，《中国音乐学》2007年第1期，第70页。
④ 张林雨：《晋昆考》，北京：中国电影出版社，1997年。

在同州或蒲州，很快便会亦同亦蒲。[1] 这样说来，山西境内有梆子的存在也就是理所应当的了。

而且从前文所引的诸多文献也可看出，周围的陕西、河南、蒲州、晋中、山东、河北等地已经有了梆子腔的主导性存在了。

村社演戏剧曰梆子腔，词极鄙俚，事多诬捏，盛行于山陕。[2]

余从先生对这条文献这样解释道：当时（朱维鱼）与友人经黄河、汾水而北上，由陕西入山西。关于山陕梆子腔的记述，大致是他们行经晋南与晋中交界的韩信岭一带地方时所记。[3]

关于蒲州有梆子的文献更是数不胜数，那么，地处晋中、晋南之间的上党地区怎么可能没有呢？

皮黄腔：关于皮黄腔，前文对其与梆子的紧密关系已做说明。皮黄腔的发展不可能不受梆腔的影响。另外，四大徽班进京并受到朝廷厚爱，这样的话，全国各地的跟风行为自是不可避免，而山西与北京相距并不算远，有皮黄腔的存在，也是情理之中的事。从另一个角度来谈，山西艺人与河北、北京艺人交流频繁也是大家有目共睹的，那么，皮黄腔能在山西存在就更为可能了！而且之后皮黄腔在道光、光绪时的风行也能说明一定的问题。

至于罗卷二腔，如前所述，应该可以说明上党地区是其发展的中心区域。

综上所述，昆、梆、罗皆是生发于乐籍制度解籍之前，黄则是乐籍制度解籍之后由于社会各界对朝廷喜好的认可从而存在，卷则可能是乐籍制度解籍之后在本地生发的土戏或者是用社会上的俗调来敷衍“佛教故事”的一种声腔形式吧。但是梆子腔，特别是罗腔在乐籍制度之前尚未成熟到足以具有全国性影响的程度，所以在乐籍制度禁除之后更多地趋于地方化的发展。同时，多数的戏班都是同时承载这5种声腔，这就使得昆、梆、罗、卷、黄5种声腔更是免不了互相借鉴、互相融

① 孟繁树：《中国板式变化体源流研究》，北京：文化艺术出版社，2002年，第19页。
② 《戏曲声腔剧种研究》，第143页。
③ 《戏曲声腔剧种研究》，第142页。

合。而多种声腔下有相通剧目也可以说明这一点。最典型的例子是《奇双会》，笔者通过比较，京剧中《奇双会》与上党梆子遗存下来的《奇双会》剧本几乎完全一样，并且亦是主要以【吹腔】构成。《打桃园》一出昆、梆皆有，《三江口》《五台山》则梆、黄皆有。

（三）20世纪初叶上党梆子的遗存情况

在20世纪初期，上党周围的梆子已经活跃了起来，但1934年泽州艺人去并州（太原）演出时，其戏却被郭象升取名为“上党宫调”，这就说明当时上党梆子中5个声腔的势力还没有明显的差距。待到1957年山西第二届戏曲汇演时，出现了“上党梆子”之名，如此则说明此时梆子在五声腔中的地位已经占到绝对的优势了。笔者通过对栗守田先生书中关于1934—1957年之间的几次演出资料[①]进行整理，便可一窥端倪。

1934年泽州艺人赴并州演出：

1934年正月初一到初五，在20多天内演出了30多场，有记载的有：

首演剧目是皮黄：《佘塘关》《清河桥》《一捧雪》《五丈原》《伐子都》《踏五营》。

昆曲：《长生殿》。

梆子：《雁门关》《杀狗》《送印杀差》《杀四门》《翠屏山》《跳花园》（上党梆子《三龙殿》中的一折）。

罗、卷小戏剧目未注。

1956年赴京汇报演出，公演17场，招待和联欢演出6场。演出剧目30个，其中上党梆子19个，计：梆子：《坐山吵窑》（《双龙剑》连台本中的一折）7场，《黄鹤楼》3场，《天波楼》、《东门会》各2场，《小宴》（《凤仪亭》中的一折）、《杀差》、《双挂印》、《金玉佩》、《两狼山》、《雁门关》、《徐公案》、《乾坤带》、《混冤案》、《双凤炉》、《吵账》（应为《广武山》中的一折）、《拿府》（天波楼中的一折）、《三关排宴》各1场。

① 栗守田：《上党梆子》（下）。

皮黄：《清河桥》、《一捧雪》。

1957年，第二届山西戏曲汇演：

梆子：《三关排宴》、《徐公案》、《坐山吵窑》、《玉龙簪》（《飞龙盏》连台本中的一本）、《杀四门》。

1959年赴福建前线演出：

梆子：《三关排宴》、《寄女杀家》、《议榜夺元》（《夺秋魁》中的一本）、《皮秀英打虎》（《坐山吵窑》的改编版）。

从这段资料可以看出，1934年的会演剧目五声腔俱全，1956年则只有梆子和皮黄两种声腔；1957、1959年则只有梆子了。这非常有力地说明了此时段由五声腔共存越来越偏向梆子腔的发展过程。

上文也提到，其之所以曾被称之为“上党宫调”，是因为当时这5种声腔都还存在而且剧目数量相差不大。这种情况说明在当时的上党这5种声腔都还有自己的用武之地以及一批观众。而这种情况在地方化的过程中是必然会出现的状态。

在当时上党周围都已经以梆子腔为主的情况下，为什么上党会存在这种情况呢？如前文所述，由于此地历史文化积淀甚为深厚，每一种声腔都培养了一定数量的观众，这是此地与其他地方的不同之处。所以，周围戏曲的发展潮流虽对此地有所影响，但这里既有的审美观念的改变，却需要一个过程。事实证明，在当地文化的浸淫下，民众们最后还是更偏好于梆子。但是，昆、罗、卷、黄并不是完全失去了市场，在它们以独立面目出现的时候，更多的是成为板腔体梆子继续壮大的原料。

同时还需要强调的是，当5种声腔在官土转化的过程当中，当地还继续有其他声腔或者小戏生发，而5种声腔作为当时戏曲主流的存在，必定会影响它们的发展，同时也吸收它们的曲调来充实自己。

（四）从本体分析来看上党梆子的五声腔融合

近一个世纪以来，上党戏曲由早期曲牌体与板腔体声腔共存，发展为今天只剩板腔体的梆子和少数皮黄的样态。那么，曲牌体的声腔是否是凭空消失了呢？板腔体后期又为何会彰显？

学界认为，板腔体的彰显以梆子腔为典型。但最初的梆子腔却是以曲牌体的样貌出现为主。孟繁树《中国板式变化体源流研究》一书中把梆子腔的发展分为了3个阶段：其初级阶段是用梆子腔（秦腔）演唱南北曲曲牌，我们在该书（《缀白裘》）中看到的【梆子驻云飞】【梆子山坡羊】【梆子皂罗袍】等，都是那时留下的遗迹。这一时期的梆子腔还没有脱离曲牌联套阶段，其词格是长短句；第二个阶段，那些【梆子驻云飞】一类曲牌很少再出现，在大多场合只标为【梆子腔】。其词格虽然是长短句与七字句相间出现，但看得出来，它们正在从长短句向七字句过渡。第三阶段，梆子腔完成了向以七字句和十字句为词格的衍变，确立了板式音乐结构进入成熟时期。[①] 孟先生更多是从剧本的标注以及唱词的角度来说明，可惜《缀白裘》一书中没有附曲谱，否则这个资料就更有意义了。

但是，前人很多关于【劝善调】与【秦腔】（即梆子腔）、【吹腔】与【梆子腔】比较的研究，还是可以在一定程度上说明这个问题。【劝善调】的内涵在前文论述卷腔之时已有所提及，笔者认为这种以功能命名的调子更可能是借鉴当时社会上其他曲调赋予其“劝善”的内容而成。

【吹腔】之名出现在梆子腔之后，笔者认为其应是在官土转化过程中，昆腔下探并与地方声腔融合所成。总而言之，【劝善调】【吹腔】都属曲牌体。各位前辈既然通过比较发掘出它们之间的同一性，这说明即便是以板腔体著称的梆子腔也是经历了一个由曲牌体渐渐向板腔体过渡的过程。板腔体，按照学界的说法，应该是包含各种板式变化的腔体。但是，应该注意的是，既然是板式变化，就必须要有一个变的“基础”，据何而变？这个对象就是“曲牌”。当然，这并不是说前人关于板式变化体与词话等的关系不存在，但凡一起存在的音声技艺形式，互相影响是完全不可避免的。再者，戏曲这种形式在宋时才开始彰显，元、明两朝以曲牌联套的形式彰显，是因为这种组织形式还有极大的发展空间。毕竟“四十大曲、三千小令”是乐籍中人共同承载的，这样的组织形式也是天经地义的。但到了明末，当这种曲牌联套体的形式已经发展到极致，板式变化体的形式就不得不出现，从少到多，从附庸到彰显，如此，从这个角度来说，板式变化体无疑是清代戏曲大的趋势

① 孟繁树：《中国板式变化体源流研究》，第172—173页。

走向。

杨荫浏先生曾这样说道：人们常根据每出戏曲组成形式之不同，分别称之为曲牌体和板腔体——称由不同曲牌连接而成的乐曲为曲牌体，称由同一曲牌经由各种板式变化发展而成的乐曲为板腔体。若依这样分类方法来看南、北曲，则它们兼具二者：一方面它们常由若干曲牌连成，当然是曲牌体；但另一方面，如南曲之“前腔”，北曲之“么篇”，在同一曲牌连续运用的时候，又常有板式上的变化，又可视为板腔体。因此，可以说南北曲是包含着板腔体的曲牌体。[①] 如杨先生书中“《寻亲记·府场》一出中之《小桃红》及其《前腔》”[②]、《西游记·认子》折中之《醋葫芦》及其《么篇》的例子，即生动地证明了此点。

这就说明曲牌体与板腔体历来就是相辅相成的，只是所占的比例有所变异而已。

在清初板式变化体风靡的大背景下，乐籍制度的禁除加速了这一过程。特别是在上党这样的地理环境以及民风下，板腔体的彰显自然不是空穴来风。

曲牌体的昆、罗、卷虽然已不在舞台上独立存在，但也不是完全消失，而是随着此地戏曲区域性的发展及沉淀，慢慢地融进了梆子腔中。

1. 从曲牌体向板腔体的转化

笔者认为在上党梆子中，曲牌体基因比较强烈的一群是【靠山红】【葡萄架】【一串铃】【三套板】以及【老花腔】等，但是也不可避免地被不同程度地板式化了，而这恰恰向大家展示了一个曲牌体向板式变化体转变的过程。

笔者以【耍孩儿】——【戏牡丹】——【葡萄架】——【小花腔】为例，来说明这个问题。

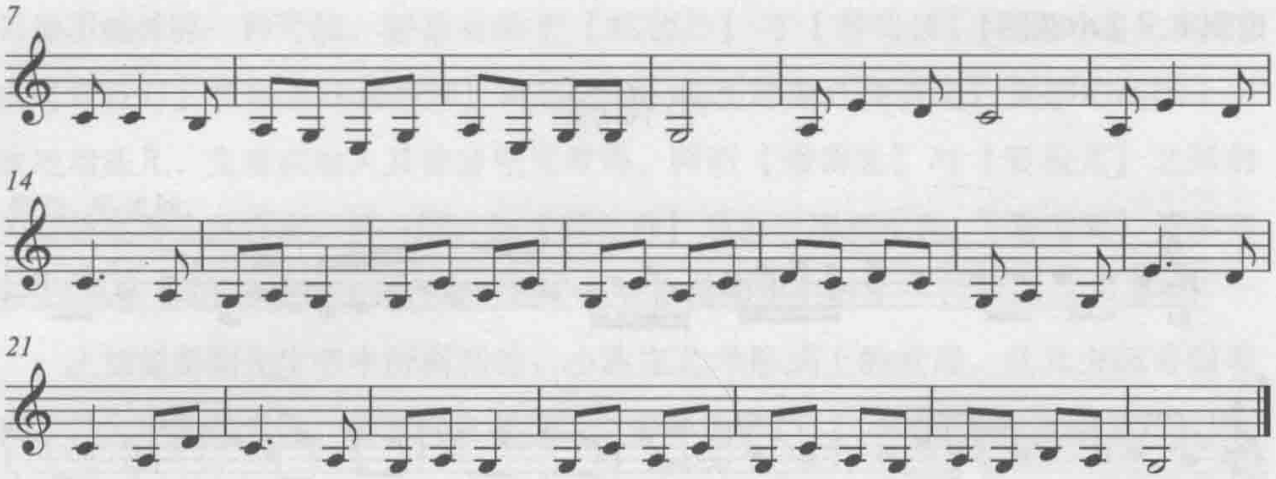
谱例3　【耍孩儿】

耍孩儿

刘芳平 记谱

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（下），第931页。

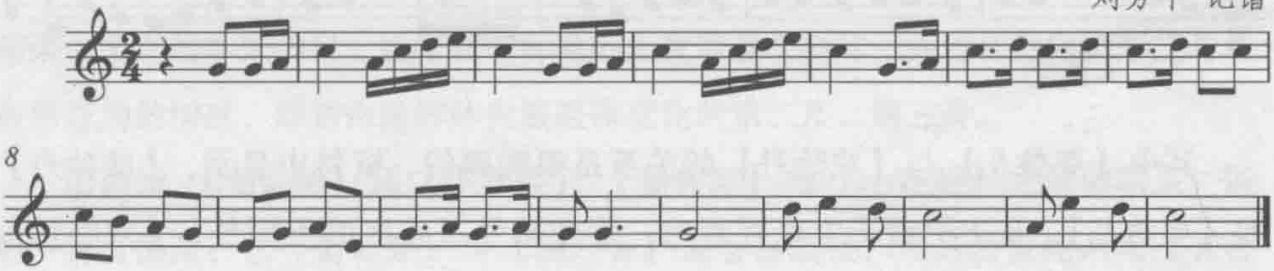
② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（下），第932—934页。



谱例 4　【戏牡丹】

戏牡丹

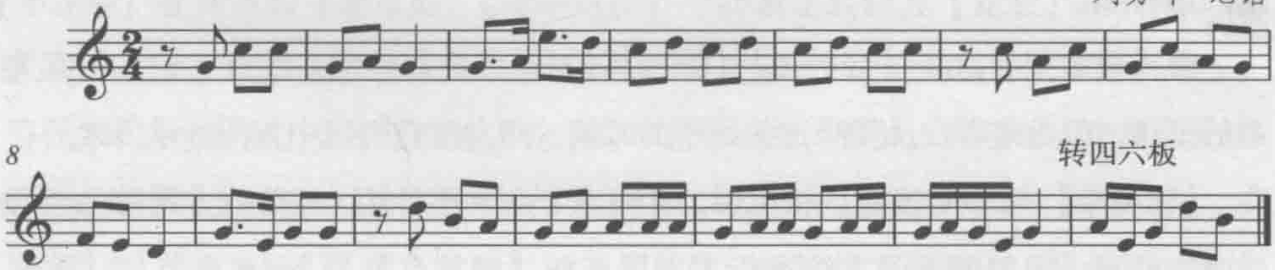
刘芳平 记谱



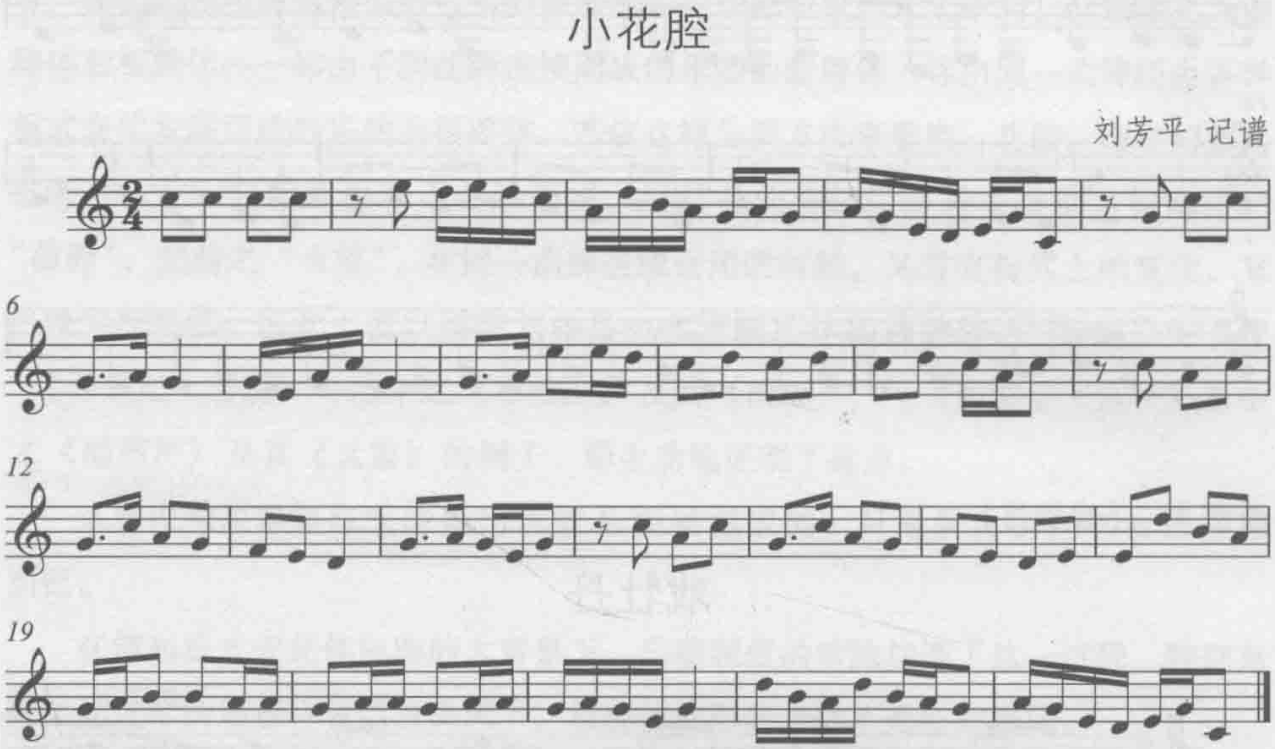
谱例 5　【葡萄架】

葡萄架

刘芳平 记谱



谱例 6　【小花腔】



其中【耍孩儿】与【戏牡丹】的关系是很明确的，资料中显示，【戏牡丹】即【耍孩儿】。从上引谱子中也可看出，除却拍号及音区的不同外，【戏牡丹】是在【耍孩儿】曲牌上加装饰音而成的，【耍孩儿】第 1—4 小节的旋律在主干不变的情况下通过增加装饰音的手法用在【戏牡丹】中，变成了【戏牡丹】第 1—5 小节第一拍的旋律，但主体旋律的高度一致性却是毋庸置疑的。笔者认为这是由曲牌向板腔体转化的起步阶段，即曲牌用于某剧目中，形成影响，并成为新的曲牌名。

而【葡萄架】之于【戏牡丹】【耍孩儿】，在相关资料中并没有它们之间有关系的记述，但是笔者在反复唱这些段子的时候，却发现它们当中相同音乐因素的存在。【葡萄架】与【耍孩儿】相比较，有些地方是原样重复，有些地方则是已经通过改变节奏、增加偏音等方法进行了发展。如【耍孩儿】第 6—8 小节与【葡萄架】第 4—7 小节相比较，后者明显是在对前者重复的基础上又进行了变异性发展。但【葡萄架】与【耍孩儿】的关系很显然要比【耍孩儿】与【戏牡丹】的关系远一些，较之【戏牡丹】，【葡萄架】在【耍孩儿】曲调上更侧重于变异性的发展。

当然不能排除一种可能，就是有处于【戏牡丹】与【葡萄架】中间的演化模式，由【戏牡丹】发展至【葡萄架】的过程中，已在原来【耍孩儿】曲调的基础上多次地加花儿、变奏或加入其他音乐元素等，因而【葡萄架】与【耍孩儿】之间的关系就显得生疏许多。再一层，与【戏牡丹】单独运用相比较，【葡萄架】更多与【四六板】相连接使用，这已经开始了板式变化的第二步。

正如杨荫浏先生书中所提到的：小曲在艺术形式上的发展，从几方面可以看出：（1）小曲的变体。由某些曲调产生了多种变体；（2）一曲前后部分分开运用。某些曲调，在需要时，可以前后拆开，灵活运用；（3）一曲重叠运用。一曲重叠连用，可能在旋律和节奏上，前后有相应的变化，以描写一个比较复杂的题材（以秧歌为例）；（4）多曲联成一套；（5）曲间加说白；（6）曲间加帮腔。[①]【葡萄架】与【四六板】【大板】之间的连接使用即是如此。其连接方式十分多样，而这种做法导致的一个结果就是【葡萄架】更多以零散的片段夹杂于各种板式的进行当中，渐渐失去它的本来面目。这个在曲牌基础上发展多个变体，并以各种组织形式与板腔体连用的情况，即是由曲牌体向板腔体变化的第二步、第三步。

第四步，【葡萄架】到【小花腔】，【葡萄架】与【小花腔】之间的联系，资料中都有提及：它（葡萄架）与【四六板】最容易连接，尤其是首尾两句及其各种省略形式常作花腔句法存在于【四六板】中，被艺人另称为【小花腔】或【四六花腔】。[②]

笔者认为这一个阶段是板腔体意识的一种强化。【花腔】在上党梆子艺人眼中的定位是属于板腔体的，虽然【葡萄架】与【小花腔】的同一性众所周知，而且【小花腔】还并不如【老花腔】【满字花腔】一样被正式归为【花腔】的行列，但是，【葡萄架】既然被改名为具板腔体性质的【花腔】，之后的趋势就可想而知了。

这样的过程在上党梆子的地方化中并不是单一的。譬如，在采访中李树芳先生曾经提到过【大板扬腔】中的一句与【靠山红】之间的紧密联系。

再者，【老花腔】【满字花腔】一类，虽然已经被归为板腔体，但是其曲牌体的因素相比较其他板式来讲，还是比较明显的。通过比较【老花腔】与【满字花

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（下），第761页。
② 栗守田：《上党梆子》（上），第269页。

腔】，笔者发现，两者的音乐素材大部分是一致的，虽然使用的时候形式比较灵活，但渊源的一致是毋庸置疑的。这或许也是从某一个曲牌演变至此的吧，只是曲牌名失去罢了。

还有【罗罗腔】【钉缸调】等在上党梆子中也已经被不同程度地板式化了，以至于年轻的艺人已经无法辨认它们的存在，还需要在继续向老艺人不断学习的过程中努力辨析。相比较上文所述，这又是曲牌体向板腔体转变的一个层次。

2. 从老剧本中板式及曲牌来谈五声腔的融合

笔者在采访中，谈及五声腔融合的问题时，艺人们都说在上党梆子中或许有罗、卷的因素，但断不可能有皮黄的因素，因为两者的风格是截然不同的。听到此言，难免有些失望。然而惊喜的是，在对上党戏剧院老一辈学者所搜集的老剧本进行整理的时候，发现了一些资料，使得皮黄以及诸多地方小戏在梆子中的运用成了板上钉钉的事。

在梆子剧目《黄河阵》中，除了有梆子专用的板式，还出现了【回龙】：

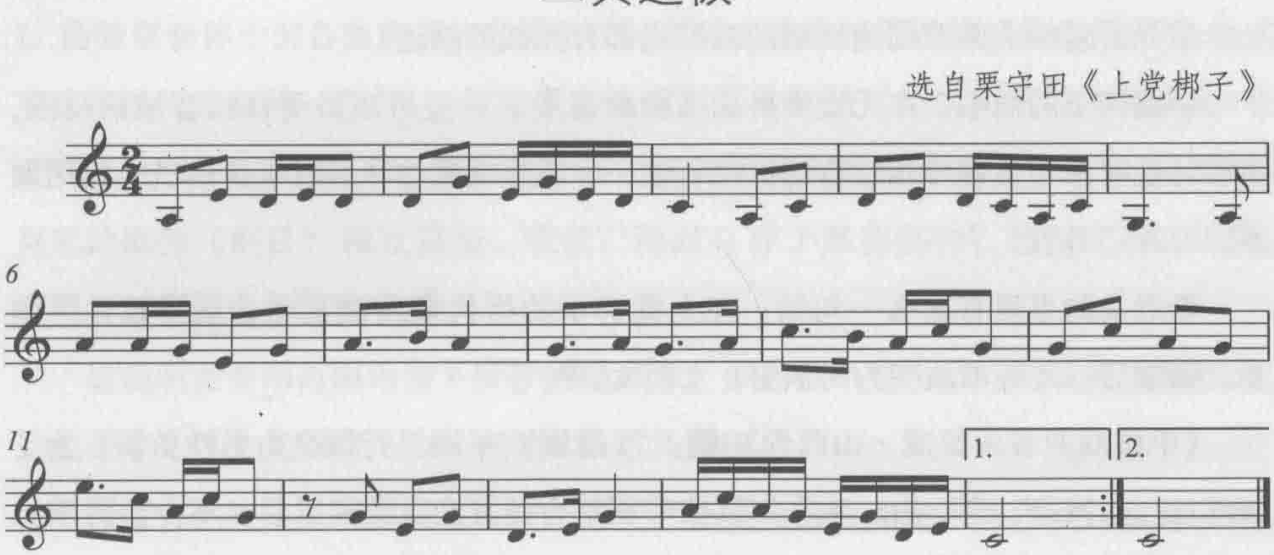
碧霄：心恼恨陆压仙到事短见，
七剑法害我兄好不可怜。（合唱）
琼霄：再不能与长兄洞府相见。（回龙）
枉费了罗浮洞修炼多年，
劝姐姐再休要泪流满面。
下山去与长兄大报仇冤。①

从学界的诸多研究来看，【回龙】是皮黄腔独特性的存在，但现在却出现在了梆子腔的剧目中，应该可以代表皮黄腔与梆子腔的融合。

还有一个例子，就是栗守田书中所提到的【二黄过板】：

① 山西省上党戏剧院：《黄河阵》，抄录于1988年，第22页。

谱例 7 【二黄过板】



这也十分明显地说明了我们要论述的问题。

另外，在老剧本中现已不存的板式有【皮板】【皮官】【官板】【还阳板】【回龙】【倒板】【扑板】【央板】【撒板】。

据笔者的考证：

【乱八句】：用于豫剧，又名“狗厮咬”。【二八板】变格板式之一。节奏形式与【二八连板】相类似，但必须由二人对唱，近乎争执、争吵，愈演愈烈。

【央板】：天水秧歌中有此板式。

【还阳板】：在黄梅戏中，与此板式类似的是阴司腔，又叫“还魂腔”，来自青阳腔，故又叫“阴司高腔”。

【撒板】：陕西弦板腔里有此板式。

河南、陕西与山西的地理关系，上文已经论述过，既然这些板式能够出现在相邻地区的小戏里，同属一个文化区的山西曾经有这样的存在也完全合理。这种现象说明地方小戏与上党梆子的相互影响，上党梆子不断吸收小戏，而小戏也通过对梆子的学习来发展自己。

除板式问题外，还发现有部分本有唱词旋律的曲牌现已演化为锣鼓套，旋律已不存在。如【扑蛾子】【海底鱼】【一封书】，这些或许是在向板腔体转化的过程中

被遗失的一些东西吧。

3. 男女同腔同调的问题

学界对包括上党及周边区域的戏剧也都有类似的描述：

中路梆子的演唱，在无女演员的历史阶段中，一些男演员受自然音域的局限，演唱时也有采用真假声相结合的方法行腔……花脸唱腔迄今仍有不少演员也偶用假声，习称“炸音”。①

李近义的书里有这么一句话：在上党梆子的历代戏曲演员中，从来就是男演女。解放后，才逐渐改变为男演男，女演女。②

《中国戏曲音乐集成·山西卷》载：“（蒲剧）早期旦行因全由男性扮演，为了表现旦行的特点，念、白、唱采用真假嗓相结合的方法。民国以后，不少生行演员开始逐渐采用真假嗓结合的方法演唱，形成了两种唱法并存的现象。”③

这说明并不是仅限于上党一地的现象。有关中路梆子的描述更为直接地揭示了原因：“在无女演员的历史阶段中，一些男演员受自然音域的局限，演唱时也有采用真假声相结合的方法行腔。”而女演员的消失与乐籍制度的解散也有着密切的联系。

乐籍制度解散之后，女伶基本退出了历史舞台，但是戏还得照唱，作为权宜之计，就是由男扮女。但是，虽然是男扮女，其性别对声音条件来说还是有所限制的，故而男角与女角同调同腔也应说得过去。

综上所述，受乐籍制度禁除的影响，通过由官向土以及进一步区域化的过程，上党梆子形成了如今这样一种以板腔体为主要组织方法的戏曲。而历史上曾经存在过的5种声腔并没有因为市场的选择完全消失，而是经过时间的沉淀慢慢地融入到了梆子戏中，传统仍在延续，演化还在进行。

结 语

上党戏曲的发展历程绝对不是一个孤例。在封建“大一统”观念的影响以及

① 中国戏曲音乐集成山西卷编委会：《中国戏曲音乐集成·山西卷》，北京：中国ISBN中心，1997年，第295页。
② 李近义：《泽州戏曲史稿》，第255页。
③ 中国戏曲音乐集成山西卷编委会：《中国戏曲音乐集成·山西卷》，第50页。

制度性规定下，各地戏曲的发展历程应该是大同小异的，上党梆子只是一个比较典型的例子而已。安禄兴先生着眼于当下各剧种存在情况，谈到一些有趣的现象：1. 曲牌联套体中的各曲牌板式变化结构，与板式变化体的整体结构类同；2. 板式变化体结构的剧种（剧目），开始更多地插用其他腔调（类同简单的曲牌联套+板式变化）；3. 各声腔系和各剧种，皆处于两种体制杂陈局面；4. 两种体制皆被后兴起的剧种（剧目）相互借鉴、吸收；同时并存于某些剧种，甚至汉剧、川剧、京剧、湘剧等古志剧种中。①

这说明在全国范围内当下所存的剧种中，多数都不是由单一的戏曲体制组成，这也是本文以上党戏曲作为研究对象的意义所在。

再者，从戏曲发展脉络上来讲，梆子腔是明末清初才生发的声腔，在此之前，得到彰显意义的声腔皆属曲牌体；通过本文分析也可看出，在雍正禁除乐籍之前，梆子腔虽没有遍及全国，但作为板腔体戏曲的典型，却极具发展势头。乐籍制度的禁除令一经下达，原先已经彰显的曲牌体（特别是昆腔）及后起之板腔体较之乐籍制度存在之时，更侧重于区域性的沉淀、发展、交融，如此才有“乱弹”之称的出现。通过过去和现时的接通，可以看出现时这种集曲牌体和板腔体的“综合体”存在，的确显示了一个从官到土，进而在文化、环境、民众自主选择等原因的影响下所形成的更具区域化特征的过程。当然，如昆腔这样发展十分成熟的声腔还仍以其曲牌体的形式持续存在。通过对上党梆子的分析，可以发现，中国几千年的大传统顽固地存在于当下。它在不断受环境影响进行演化和变异的同时，仍在各地积淀、延续，顺着历史的河流继续前行。

笔者以上党梆子发展的脉络为纵坐标，以其发展中几个重要的时间点为横坐标，两者结合，在顾及乐籍制度前后发展的基础上，掌握大背景来论证上党戏曲乐籍制度禁除之后由官向土继而形成区域化特征的一个过程。上党戏曲的特殊性在于，周边各地戏曲已经定位于“梆子”的层面之时，此地还保存着五声腔并存，并且有各自独立剧目的现象。这是由于上党深厚的文化积淀，各声腔在此地都有相应的一批观众群，因此使得此地对新趋势的接受需要一个相对长的时间。本文通过

① 安禄兴：《论我国戏曲音乐两大体制》，《音乐研究》1985年第2期，第109页。

对文献的梳理以及本体的分析，从一些新的角度对学界一些既有认知尝试新的解释，譬如“乱弹”，通过对文献的梳理可以看出，它并不是指一种单一的声腔，它也涵盖了诸多剧种，这恰恰反映了在乐籍制度禁除之后，官腔向土腔转化的过程中，各种声腔相互交融、纠缠的状态。

中国戏曲文化之博大精深令人折服，在研讨的过程中越来越深切地感受到其点多面广，譬如海盐腔与昆腔之关系、魏良辅前后昆腔发展的异同、现在的剧团与乐户所承载的上党梆子的异同、上党梆子与民间赛社中戏剧的关系、上党梆子极其丰富的板式、曲牌下蕴含的更深层的规律和内容等，这些都将是笔者在下一步的工作中逐一要研究的问题。

（本文第三部分原载于《中国音乐》2011年第3期；第四部分原载于《黄河之声》2016年第7期。）

器乐“演唱”
——河北吹歌辨

郑　娜[1]

一、吹歌概况

吹歌是由声乐形态转化为器乐的形式。吹奏的曲目是由声乐曲转化为器乐的乐曲。它作为民间活态传承的音乐形式，为广大百姓所熟知，拥有坚实的群众基础，广泛地应用在百姓的日常生活中。人们赋予其较多的功能性意义，寄托了人们的精神信仰，贯穿于民间生活的方方面面，成为人们生活中不可或缺的一部分。吹歌以河北地区为代表，有些地区直接用吹歌命名，而各地的吹打班社组织又有吹歌会、吹管会、吹管乐、吹打班、为乐会、安乐会等不同名称。它们虽在名称中未体现“吹歌”或用其他名字命名，但其演奏形式实质上与吹歌有异曲同工之处。这些吹歌会社、班社又因其用途不同、应用场合不同或与民间信仰相连而有不同的用乐类型。

（一）吹歌的定位及历史形态的演变

“歌”是声乐形态，用来演唱，但是在历史的演变发展过程中，有一些为歌唱伴奏的乐器形成了独立演奏的形态，而这些能唱能奏的歌曲也已经为大众熟知，于是产生了“吹歌”这样的演奏形式。当声乐旋律深入人心之后，在不依托声乐的纯器乐演奏下，乐曲仍然能引起听众的共鸣，得到人们的广泛认同，这给予了器乐独立的存在空间，促成了声乐曲的器乐化。乐曲在脱离了声乐形态，成为可以单独演奏的器乐形式之后，将大量的声乐曲目进行移植、加工、编创后为己所用，器乐

---

① 郑娜，女，1989年生，中国艺术研究院2013级硕士研究生。

转变成“演唱”的主体，进而由人声演唱转化为器乐“演唱”，形成纯器乐化的形式，完成了声乐曲的器乐化过程。

1.“笙诗”——吹歌的早期形态

“吹歌”的名称出现得较晚，但是与之相通的形态则出现得较早。早在《诗经》的年代已有“笙诗”①的称谓。“笙诗”可以视为“吹歌”的最早期样态，“笙诗”原本为歌唱伴奏，当歌词失传之后，笙师却依旧能够将演唱的旋律独立奏出，成为原先篇章的替代形式，以音乐展现诗歌的内容，所奏曲目出自《诗经》中的篇目。《诗经》原本有311篇，6首有声无辞，这6首即被称为“笙诗”。到了孔子编纂的年代只有305篇，一种说法认为“鹿鸣之什”中的《南陔》《白华》《华黍》，“南有嘉鱼之什”中的《由庚》《崇丘》《由仪》这6篇在战乱的过程中已经亡佚，仅有篇名而无文辞。《南陔》《白华》《华黍》尾序写道：“有其义而亡其辞。”郑玄对这6首笙诗的注解是：“此三篇者，《乡饮酒》《燕礼》用焉，曰‘笙入，立于县中，奏《南陔》《白华》《华黍》，是也。’孔子论《诗》，雅、颂各得其所，时俱在耳。篇第当在于此，遭战国及秦之世而亡之，其义则与众篇之义合编，故存。至毛公为《训诂传》，乃分众篇之义，各置于其篇端，云又阙其亡者，以为在为数，故推改什首，遂通耳，而下非孔子之旧。”② 如此说来，当诗在发展过程中这几首歌词亡佚，却由于进入了礼制仪式为用，以笙演奏其旋律，并成定式。另外3篇序文后面也有相应的解释说明。乡饮酒、燕礼中用到笙奏乐，《南陔》《白华》《华黍》即6首笙诗中的3首。“笙诗”是用笙这种乐器演奏《诗经》的内容，表达乐语。由于《诗经》产生的年代还未出现音乐和舞蹈的记录方式，所以只以文本的形式保留下来。当有声无词时，在没有乐谱、舞谱的情况下，只保留了乐曲的曲名。笙诗展现了其作为乐语的有机构成意义。

西周时期，诗与乐的关系密切，诗乐为一体，诗为乐的有机组成部分，并且诗

① 《诗经》的年代，音乐缺乏有效的记录手段。由于音乐稍纵即逝的时空特性，在乐谱尚未出现以前，笙师依靠口传心授的方式，将音乐活态传承，所以只保留了曲名，当时笙师凭借记忆还能吹奏乐曲，笙起到保诗的作用，但是如果歌词未被记录下来，歌师便不会演唱。在某些场合中，歌乐相辅相成，成为一体；某些场合又出现歌、乐分离的情况，形成了声乐、器乐两者各自独立的形式。当“歌”无伴奏演唱时，视为清唱或徒歌；当器乐伴奏脱离歌，独立存在，就出现纯器乐的以笙吹诗的形态，即“笙诗”。

② ［汉］郑玄：《毛诗正义》卷九，［唐］孔颖达疏，北京：北京大学出版社，1999年，第610页。

乐与礼制仪式相结合，应用到不同的场合，成为礼乐文化的一种表现形式。礼制的完备带动了多方面艺术的发展，这些艺术作为礼制仪式的一部分蓬勃发展，作为“乐”内容的诗歌繁荣昌盛，《诗经》就是这样的作品。《诗经》中的作品具有“乐”的性质，内容和形式上反映礼乐文化。最初歌、诗、舞作为一个整体密不可分。“诗”表现某些特定内容。器乐“演唱”的记录方式出现之后，为诗的留存、发展和传播奠定了基础，也为诗乐两种形式的分离做了铺垫。《周礼·春官》中记载：“大师掌六律六同，以合阴阳之声。……教六诗：曰风、曰赋、曰比、曰兴、曰雅、曰颂。以六德为本，以六律为音。大祭祀，帅瞽登歌，令奏击拊，下管播乐器，令奏鼓朄。大飨，亦如之。大射，帅瞽而歌射节。大师，执同律以听军声而诏吉凶。大丧，帅瞽而廞作谥。凡国之瞽蒙正焉。小师掌教鼓鼗、柷、敔、埙、箫、管、弦、歌。大祭祀，登歌击拊，下管击应鼓，彻歌。大飨，亦如之。大丧，与廞。凡小祭祀、小乐事，鼓朄，掌六乐声音之节。瞽蒙掌播鼗、柷、敔、埙、箫、管、弦、歌。讽诵诗，世奠系，鼓琴瑟。掌九德六诗之歌，以役大师。”① 大师除了掌管六律、六乐之外，还教六诗之歌，说明此时人们已将诗作为乐的下一层级的构成，诗与乐已区别对待。歌唱的内容为六诗，歌诗作为乐语，可以直接表达情感和感受，呈现诗的内容。祭祀之礼、飨礼、大射礼均有歌、击拊、奏鼓朄等用乐规定和演奏的规范性。

《诗经》作为音乐、诗歌和舞蹈并生合一的艺术形式，被人们赋予功能性意义。《墨子·公孟》载：“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百。”② 由此可见，《诗经》是可诵、可奏、可歌、可舞的综合艺术形式。《诗经》通过多种形式呈现和表达内容，可以通过朗诵，抒发情感；也可由乐器演奏，展现音乐性内容；可以通过演唱或舞蹈反映内容。颂诗、弦诗、歌诗、舞诗、笙诗都是通过不同的艺术形式表达《诗经》的内容，其中笙诗是以吹奏乐器领衔的演奏形式，与其他的表达形式不同，被视为吹歌的早期形态。

以吹歌称之的首要前提是吹奏乐器领衔的乐队组合形式，弦诗也是用乐器表达内容的形式，但是其主奏乐器是弦乐器，而非吹管乐器。在仪式中，笙诗与弦歌、

① ［清］孙诒让：《周礼正义（全十四册）》卷四五《春官·大司乐》，北京：中华书局，1987年，第1832页。
② ［清］孙诒让：《周礼正义（全十四册）》卷四五《春官·大司乐》，第1865页。

弦诗相对应，具有相同的作用。都是为诗伴奏时演奏所用，起到保腔的作用，笙诗与弦歌具有乐语的内容。当乐师在私下练习的时候，由于没有人为其唱诗，所以乐人也可以单独吹奏出旋律曲调。在乐曲熟悉之后方能跟唱诗的人完成整个作品，即合乐。因而，墨子所说的“弦诗三百”的意义便在于此。作为一个合乐的形式，在排演之时或是独自演奏的时候，乐器作为合乐中的组成部分也可单独演奏，方显其独立的意义。乐器与歌唱在合作的时候是相互依托、相互配合的关系，两者甚至歌、诗、乐三者结合成为乐的整体而为礼服务，呈现礼乐的内容。当歌词消失的时候，弦师仍然可以演奏乐曲，变成可以脱离诗存在的独立形式。弦诗具有与笙诗同样的意义。现存的众多的吹歌曲目中有许多原本有歌词，但是在歌、乐分离之后成为只唱不奏的器乐曲形式。有些情况下，吹管乐作为为声乐伴奏的配乐形式存在，依附声乐唱词，与之融为一体。有的情况下，当乐师自行组织排练的时候，没有歌者，所有笙师吹奏声乐部分的旋律，进而发展成纯器乐化的形式，成为以吹奏乐为主导的乐器组合形式。弦歌、笙歌、吹歌等乐器组合形式虽然名称不同，但是都是以器乐代替声乐产生的纯器乐组合形式。吹歌区别于其他吹奏乐组合形式在于其最大的特点是“吹奏”乐曲而得名，吹奏乐领先的形式成为其名称的由来。“吹歌”重点在于吹奏乐领衔，而且一定是将原本为歌唱的部分以器乐化的形式奏出的形式。

2. 重声轻词的阶段

元代梁益所著《诗传旁通》说：“笙中吹其诗，故有声无辞，如俗中以箫笛吹歌曲，得一曲之谱，则此曲之类皆此声，不必求其歌曲之辞。”① 用箫、笛等乐器吹奏歌曲，有乐谱，重声而轻词，不注重歌词的内容，以有声无词的器乐化形态呈现出来。从词源上对吹歌进行把握，当下的吹歌“广义上讲，这吹歌定位于声乐曲的器乐化，源自鼓吹组合类型，用于多种礼俗仪式，在发展演化的过程中，以器乐形式演奏声乐曲或曾经是为声乐的曲目”。② 由此可见，吹歌可以定义为鼓吹乐类下的一种演奏形态。从乐队的组合看，两周时期国家礼俗用乐的主要乐队形式是“金石以动之，丝竹以行之”，即以钟磬演奏骨干音，丝竹乐填充主旋律的组合样

① ［元］梁益撰：《诗传旁通》，《直音傍训毛诗句解》，北京：北京师范大学出版社，2012 年，第 293 页。
② 项阳：《关于“吹歌”的思考》，《艺术评论 》2012 年第 3 期，第 80 页。

态。《周礼》中规定了乐悬制度，所谓“正乐悬之位，王宫悬，诸侯轩悬，卿、大夫判悬，士特悬，辨其声”。[①] 按照制度的规定，普通老百姓没有使用礼乐器的权利，按照等级，只有符合身份的人才能拥有和使用礼器。而在上层社会中，乐悬是重要的身份象征，不仅在庙堂应用，而且在朝堂应用，进而在厅堂使用。乐悬应用的场合从祭祀仪式到多种仪式样态，拥有礼乐制度之下的普适性。

3. 声乐曲器乐化的广泛存在

吹歌之所以被广泛传播，重要的前提是得到群众的广泛认同，拥有广泛的群众性基础。乐曲能否成功地从声乐曲转为器乐曲，一个重要前提是民众对器乐化之前的声乐作品耳熟能详，在声乐曲器乐化后是否能得到广大听众的认同，经受群众的考验，其旋律被听众接受和喜爱。吹歌乐队的受众转为百姓之后，为迎合民众，在没有现场演唱之时，通过演奏这些声乐作品使民众会心与会意，引发共鸣，得到愉悦和享受，这是从俗乐视角看吹歌奏曲牌和戏曲的主要意义。经过吹歌艺人长期的演奏传统曲目，在熟悉地方戏曲、民歌的基础之上，对大众所熟知的乐曲不断加工。艺人根据经验以及广大听众的喜好对乐曲进行改编之后，人们听时没有陌生感，在听到乐曲之后能迅速知道这是哪个曲子，这个曲牌的唱词内容出自于哪一出戏，这些都是建立在乐曲根深蒂固于广大听众的基础之上。“河北鼓吹乐蕴藏丰富，并有着极其广泛的群众基础。自古以来，民间器乐就和民歌一样，与人民群众的生活息息相关，成为他们亲密的精神伴侣。河北鼓吹乐在人民生活中更发挥着礼仪、娱乐、民俗、祭祀等多方面重要的社会功能，凡婚丧嫁娶、祈雨求水、敬官接道、庙会打醮、节日庆典、敬神游庙、闲暇娱乐、颂扬善举，必有鼓吹乐活动相随，这种情况不仅在各地县志、州志、府志中多有记载，而且沿袭至今，每逢节庆、庙会、婚嫁、丧葬、开业或其他群众聚会之日，也多是鼓吹乐活跃之时。”[②] 吹歌从乐队组合形式上属于鼓吹乐，以吹歌称之的主要原因在于吹歌中的乐曲演变过程经历了声乐曲的器乐化。吹歌所参与的民间礼俗场合众多，并且较为活跃，参与五礼中除了军礼之外的其他礼俗场合。

---

① ［汉］郑玄注，［唐］贾公彦疏：《周礼注疏》卷二三《春官·大司乐》，《十三经注疏》（上），北京：中华书局，1980年，第791页。

② 李江：《河北鼓吹乐的历史文化价值》，《大舞台》2008年第4期，第16页。

（二）河北吹歌的概况

1. 吹歌类型全国的普遍性存在

当下亦存在一些不以吹歌命名，但是其与吹歌内涵一致的形式，所用乐曲也是声乐曲器乐化演变而成。例如东北鼓吹乐、冀中笙管乐、鲁西南笙管乐、晋北鼓吹乐、西安鼓乐等全国多地的乐种都存在原来用于演唱的乐曲、曲牌，在历史的演变过程中，将音乐的演奏形式发生变化，由演唱内容变为吹奏乐曲内容，这些是吹歌相通的音乐样态。这样具有相同形式或称演变过程相同的奏乐形式具有全国范围的普遍性和一致性。国家礼制将其以制度性的规定约束，使上至宫廷，下至地方官府都有用乐的等级规定性和上下相通性。这是我们看到全国范围内的一致性用乐的前提。

中国传统民间音乐中最为常见和普遍存在的演奏形式是吹管乐和打击乐的组合形式。20 世纪 50 年代起，音乐学界开展全国音乐乐种的普查，挖掘、整理了大量的乐种。以吹打乐为主奏的乐种有西安鼓乐、山西八大套、河北吹歌、智化寺京音乐、鲁西南鼓吹乐、十番锣鼓、潮州锣鼓等。许多地方有的直接应用“吹歌”的名称，有些用相通或相似的名称。吹歌形式在全国范围内普遍存在，吹歌从其本质上来说是鼓吹乐的形式，即吹管乐与打击乐结合的形式，有时兼有弦乐器。

2. 河北——吹歌较为集中存在的区域

在全国普遍存在和一致性的前提之下，河北省又是吹歌以及相通意义的音乐形式存在最为集中的地区，河北省的乐队班社、会社等音乐组织中能看到大量的吹歌形态存在。首先，河北省是明确以吹歌命名最为集中的地方，也是吹歌形式分布最为密集的地区。仅在冀中地区就分布着子位吹歌、无极吹歌、休门吹歌、曲阳吹歌等。而未在名称中体现吹歌的南乐会、北乐会都有与吹歌相通的音乐内涵；冀东地区鼓吹乐形式也存在这种吹歌的形式，如抚宁吹歌、昌黎吹歌。

从河北地区音乐形式的名称上来看，多数以鼓吹乐、吹打乐、笙管乐、吹歌命名，直截了当地反映了乐队的组合形式和乐器使用情况。也有以音乐会、古乐、清音会、寺庙音乐、道教音乐命名的，这样的组合是从历史上流传下来的名称，在建会之初的名称沿用至今，这样的乐会相对较为传统，以管子作为领衔乐器，用乐较为严格，其中有些用乐内容具有吹歌的形式，有从戏曲中借鉴而来的，作为固定的

用乐内容。例如子位吹歌、石家庄休门吹歌、东光吹歌、桃园同乐会吹歌这4项是以吹歌定名的，音乐会、笙管乐、鼓乐、十番乐虽未在名称中出现吹歌一名，其实质上与吹歌有异曲同工之处。

《中国音乐年鉴·1994·民俗音乐实录》所述中国艺术研究院音乐研究所在英中文化协会资助之下，1993年7月至1994年5月，在所长乔建中带领下，薛艺兵、张振涛以及英国伦敦大学亚非学院音乐系研究员钟思第（Stephen Jones）等人对河北省保定、廊坊、沧州三地16个县府走访普查、调研，发现在保定周边存在的大小传统乐社有59个，他们认为这样集中存在的乐社在全国范围内都少见。《民族民间器乐曲集成·河北卷》统计，在收录的5000多首民间乐曲中，鼓吹乐有4000余首，河北省境内的民间职业、半职业鼓吹乐组织800多个，非专业鼓吹乐班有200多个，从事鼓乐的艺人有万余名。

据本人统计，河北省非物质文化遗产代表名录的民间音乐项目（见附录），包括国家级第一批、第二批，省级第一、二、三、四、五批，共计91项（其中有19项既属于国家级非遗又是省级项目）。首先，纵观这91项民间音乐代表项，可以看出河北地区的乐队组织以打击类乐器和吹奏类乐器为主。在这些非遗项目中，只有昌黎民歌、平山民歌（尤家庄小唱）、永年正里小曲、漳卫南运河船工号子属于号子或民歌范畴，所占比重较小。除此之外，笙管乐、音乐会、吹打乐、吹歌占到了总数的三分之一，其次是大鼓类（鼓、大鼓、排骨、架鼓）音乐品种。由此可见，吹管乐或是打击乐，抑或吹管乐与打击乐兼用的乐队组合形式，广泛地存在于河北地区，可以说河北地区是吹打乐较为集中的地区。

2011年，定州市被评为“中国吹歌文化之乡”，并且成立了吹歌文化研究会。以河北吹歌最为突出，越来越受到人们的关注。河北吹歌遍布全省，主要分布在徐水、定县、安平、安国、沧县、唐山等地区，其中以定县子位村吹歌会和徐水县迁民庄吹歌会最负盛名。正是由于河北的吹歌形式多种多样，所以2011年9月，由文化部非物质文化遗产司支持，中国非物质文化遗产保护中心、河北省文化厅和邯郸市委市政府共同主办的首届中国吹歌节在河北省永年县举办。第二届吹歌节于2015年10月底在河北省邯郸市永年县落下帷幕。两次吹歌节的活动吸引了来自全国各地的几十个民族民间鼓吹乐队、表演团队，吹歌节受到了专业音乐院校以及民

间乐社的广泛关注，参会人员对吹歌这一艺术形式有认同感。

（三）吹歌乐队的组合类型

吹歌是以吹管乐器与打击乐器结合的组合类型呈现。按照乐器的组合类型分类，吹歌可分为以笙管乐为主奏的乐队组合形式和以唢呐为主奏的乐队组合形式。吹歌的细化组合样态有笙管笛与打击乐、笙唢呐与打击乐，笙管唢呐与打击乐、笙笛与打击乐以及唢呐与打击乐的组合。笙管乐主奏形式的乐队组合以冀中地区北乐会为代表，唢呐为主奏的乐队形式以南乐会与鼓吹班社为典型。无论是笙管乐主奏还是唢呐主奏的乐队组合，所用乐曲中相当一部分是经历了以吹代唱的过程。但是从吹歌的定名上看，更多侧重于以唢呐为主奏的南乐会的性质，南乐会和吹鼓手所承载的内容较多为吹歌所涵盖。

1. 以笙管乐为主奏的乐队组合形式

以笙管为主奏的乐队组合以河北音乐会、河南超化吹歌等为代表。这些会社依托于民间信仰存在，是社会传统礼制的一种俗化显现。音乐会等音声技艺形式属于民间礼俗，首先为吉礼服务，属于吉礼用乐，有着严格的用乐规定，如冀中北乐会所承载的礼制仪式就属于吉礼范畴，当被民间信仰的乐社接衍后，首要用于吉礼场合，参与社区事务、宗教信仰、春节祈祥、朝顶进香、丧葬祭祖、中元祭鬼。

当下许多地方民间音乐班社与寺院、道观相连接，有时被寺庙和道观请去奏乐，或是依附于某个寺庙或道观，寺庙或道观为乐班的主要奏乐场所。以本人考察所到的保定雄县4个音乐会为例，所见几个冀中音乐会都是北乐会性质。葛各庄音乐会信仰神是观音菩萨，现在村中已没有庙，但是人们会到西北山拜佛。韩庄有座2007年新建的大庙，庙里普渡殿里供奉着观音菩萨、文殊菩萨、普贤菩萨、韦陀菩萨和伽蓝菩萨，前殿供养地藏王菩萨、弥勒佛，后殿供奉车神、财神、后土娘娘、送子奶奶、大王爷、三王爷、五王爷、九王爷。据村里人讲，在他们看来供奉各路神仙的意义在于求顺、求福，保佑一方平安。音乐会奏乐场所在庙内，韩庄音乐会是典型以佛教为精神信仰的音乐会。高庄音乐会社，其与本村的顺香会紧密相连，顺香会以后山奶奶为精神依托和主祀对象。会社的相当一部分乐曲源自于寺庙、道观，但是这一部分乐曲并非全部为佛教、道教专创的乐曲。明永乐二年（1404），明成祖颁布的《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》将世俗音声以规定的

形式用于寺庙礼佛和佛教法事为用，这一举措使得世俗性音声被赞颂、宣卷或器乐化。“这种专门为世俗所用的音声样态被寺院接衍之后用于赞颂、宣卷和器乐化改造的意义：看到寺院将这些作品改造并形成既有风格后与仪式结合的功能性扩展，其后再向乡间社会发散用于礼俗的过程；与此同时作为俗曲的这些音声作品，其中的一些被宫廷音乐机构划入礼仪用乐的范畴，同时进行了器乐化改造，在乐籍体系中被广泛发散到各地官府，成为各地礼仪用乐的不可或缺者。这应该是我们所认知的永乐歌曲最为重要的意义所在。”① 寺院将世俗歌曲进行器乐化改造的过程就是“声乐曲器乐化”的现象。器乐化改造之后，这些乐曲用于礼俗之中，进而形成上至国家，下至地方、宗教等多地仪式用乐的相通脉络，成为国家礼制、民间礼俗的同一根源的脉络。这就可以解释缘何当下这些乐社虽然信仰各不相同，但是他们所用乐曲显现出一致性。

再如，佛教仪式中所用宝卷、宣卷也有相当一部分内容在历史的演变过程中有唱经与伴唱分离的情况出现，在唱奏分离之后，实际上单独演奏的部分即属于“吹歌”的性质。

以笔者 2015 年 10—11 月在河北省保定雄县 4 个音乐会的考察为例，实力较为雄厚的葛各庄音乐会敬火神，韩庄音乐会以后山奶奶为敬仰，高庄音乐会依附顺香会，古庄头音乐会敬火神。4 个音乐会虽然在规模上相差较大，但是性质相同，为吉礼服务，属于五礼中吉礼范畴。雄县 4 个音乐会承载民间祈福纳祥道德信仰，每年农历正月十四、十五、十六 3 天举行敬神仪式，在全年其他的时间里，音乐会也有为丧礼服务，但是主要以吉礼为主。

以 4 次考察音乐会所见，乐队编制如下：

葛各庄音乐会的乐队编制：笙 8，管子 1，笛子 1，双云锣（为了扩大音量），大鼓 1，钹 1，铙 1。行街时，使用小鼓和铛子。

韩庄音乐会乐队编制：笙 8，管 4，笛子 2，双云锣，大鼓 1，小钹 2。

高庄音乐会乐队编制：笙 3，管 4，笛子 2，云锣 1，大鼓 1，小钹 2。

古庄头音乐会乐队编制：笙 3，管 3，笛子 1，双云锣，大鼓 1，小钹 1，铙 1。

① 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009 年第 1 期，第 16 页。

图 1

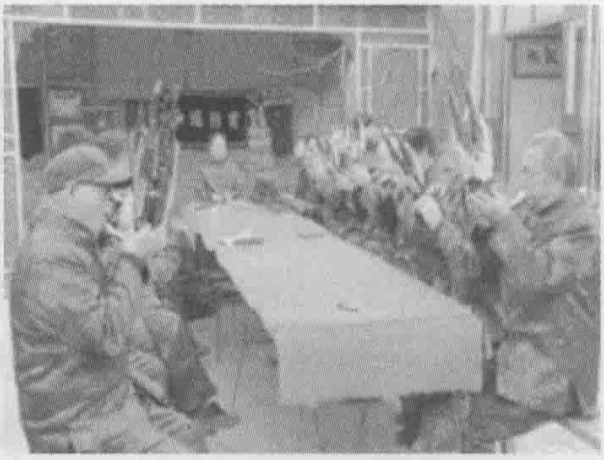


图 2

图 3

图 4

注：以上 4 图依次为葛各庄音乐会、韩庄音乐会、高庄音乐会以及古庄头音乐会。

当然由于音乐会演出成员的人数不同、场合不同、曲子不同等情况变化，乐器的编制有所不同，但是乐队所用乐器笙管笛加打击乐的形式不会发生变化。冀中地区较为常见的是以管子作为领奏乐器的组合。

冀中保定雄县音乐会，乐曲有《赶子》、《金字经》、《五声佛》、《醉太平》、《庆丰年》、《小烈马》、《早朝尖》、《天下乐》、《浪淘沙》、《玉鹅虎沙尾》、《桃军令》、《三皆礼》、《天下童》、《蝶落金钱》、《后绪》、《玉鹅豹刹尾》、《汉东山刹尾》、贝调《汉西山刹尾》、《孔子叹颜回》、《大走马》、《关公挑袍》、《三国赞》、《三献礼》、《元民歌》、《赶子上朝》、《倒提金灯》、《普庵咒》等上百首。这部分乐曲多是从传统礼制仪式中接衍而来或来自于戏曲音乐中的曲牌。此外，还有不少

民间吹打乐曲、锣鼓乐曲，如《逃军令》《将军令》《打老虎》《三枪》《唢呐皮》等，也都是从戏曲打击乐或吹奏乐曲牌移植而来。冀中音乐会中的部分乐曲属于从佛教音声中借鉴而来为己所用的情况，例如《金字经》《五声佛》《普庵咒》等为佛教专创乐曲；而一些乐曲只是为器乐专创，在演奏过程中起到过渡作用，如【大开门】【小开门】【刹尾】等系列的曲牌。《醉太平》《庆丰年》《小烈马》《天下童》《蝶落金钱》等乐曲则是声乐曲器乐化的乐曲。

2. 以唢呐为主奏乐器的乐队组合形式

这种乐队组合使用的乐器有唢呐、笛子以及镲、钹等打击乐器。这种组合形式兼用于仪式和非仪式中，具有鼓吹乐的意义。河北很多地区存在的南乐会即属于这一形式，服务于多种民间礼俗，演奏风格活泼爽朗、速度较快。明代之后的600年，鼓吹可用于所有的礼制仪式类型中。雍正禁乐籍后，官属乐人由官养转为民养，由承载国家礼制仪式转为为民间百姓礼俗服务。《民族民间器乐曲集成·河北卷》中写道："又据安平县李国宝、深泽县刘焕成、子位村王成奎三位老艺人回忆说：戏腔吹奏，是由杨元亨开始的。道士出身的管子艺人杨元亨（1894—1959），18岁时（1912年）在安平县吕祖庙向经常路过并在庙内歇脚的昆剧团乐工学了几段昆剧唱腔后，便用管子来吹奏，后又模仿奏徽剧的唱腔，来为观众演奏，深受欢迎。随后便有艺人用管子、唢呐模仿河北梆子、哈哈腔等，也受到群众的青睐。"①咔戏的创始人是杨元亨的说法并不准确，毕竟吹咔这种形式由来已久，民间艺人的口述需要辨析，并不能成为事实。艺人杨元亨是当地将吹咔这一形式发扬光大之人。在河北省的其他地区也存在大量的吹咔、咔戏的形式。为了生计，艺人要迎合广大百姓的审美需求，娱乐乡民。所以不仅要演奏仪式中的曲目，而且还要会当地百姓耳熟能详的戏曲曲牌、歌曲等。遍布河北各地的民间吹歌，即用唢呐、大管儿、咔碗等乐器吹出梆子、评戏、京剧等戏曲唱段，模仿青衣、须生、花脸等各种角色的唱腔，产生娱乐乡民的作用。在演奏中加入了带有技巧性的绝活，以吸引百姓，用不同的乐器模仿戏曲中的人物，得到当地百姓的认同。这种形式成为咔戏，吹咔地方戏是吹歌的又一艺术特色。其演奏曲目丰富，使用乐器多，技艺高超。吹

① 中国民族民间器乐曲集成编委会：《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》，北京：中国ISBN中心，第9页。

歌创造性地用管子模拟戏曲中的不同角色，这对吹奏技艺有很高的要求，在音准、音高、气息的控制等方面有很大难度，尤其是在模仿戏曲声腔的圆润、韵味上困难更大，但管子演奏却能做得惟妙惟肖，犹如人声一般。在多种仪式中使用，扩展了礼俗用乐。在非仪式场合中融入戏曲、歌曲，多支唢呐用不同音色模仿戏曲中的人物，不同大小的乐器对应着相应的角色，不同音色间的变换形成了多种风格，使得音乐的内涵丰富。南乐会所用乐器多样，有管子、唢呐以及参与合奏的乐器笙、海笛、笛子等各种打击乐器。南乐会不仅能演奏传统曲牌，还能演奏各式乐曲、地方戏曲、流行歌曲、革命歌曲等。吹奏的内容丰富，且与时俱进，迎合大众的审美需要。

“吹歌”为声乐曲器乐化的过程。《诗经》中的6首笙诗可作为吹歌的早期形态，原本笙诗为歌唱伴奏，当歌词失传之时，笙师将演唱的旋律独立奏出，成为原先篇章的替代形式，以音乐展现诗歌的内容。本章中列举的颂诗、歌诗、舞诗与吹歌的形态相去甚远，因此只有以吹管乐领衔的乐队组合形式展现诗的内容的“笙诗”是吹歌的早期样态。而后笙中吹其诗，……不必求其歌曲之辞。重声轻词的阶段，吹奏者不注重歌词的内容，只是以有声无词的器乐化形态呈现乐曲。而吹歌之所以被广泛传播，重要的前提是得到群众的广泛认同，拥有广泛的群众基础。

吹歌乐队的组合形式在全国范围内普遍存在，且分布广泛，在河北省、河南省、东北三省、山东等地常见。河北省则是以吹歌以及相通意义的音乐形式存在最为集中的地区，省内存在的乐队班社、会社等音乐组织能看到大量的吹歌形态存在。这一庞大的群体受到学界的关注，形成群体认同感。

吹歌可分为以笙管乐或唢呐为主奏的乐队组合形式。无论是哪种乐队组合，所用乐曲中相当一部分是经历了以吹代唱的过程。但是从吹歌的定名上看，更多侧重于南乐会的性质，南乐会和吹鼓手所承载的内容多为吹歌所涵盖。

二、吹歌的类型及其转化为器乐曲的丰富性

（一）吹歌的多种类型

1. 吹歌乐曲来源的丰富性

将吹歌定位为声乐曲的器乐化过程，那么声乐曲器乐化过程之后的吹歌包含哪

些内容？吹歌又包含哪些类型？哪些乐曲经历了声乐曲器乐化的过程？“歌”在仍为声乐形态时与器乐化之后的音乐本体有何异同？这一过程究竟是如何演化的？声乐的曲子如何器乐化？声乐曲的来源有哪些？吹歌作品与其原来是声乐作品时有怎样的变化？声乐曲怎样影响器乐曲？器乐化之后的乐曲拥有丰富的内容，其丰富性需要辨析和加以分类。本章试图将包含众多丰富性内容的吹歌类型厘清和归类，使得吹歌类下的条目清晰。

河北的“吹歌乐”就是因民间器乐管子、唢呐吹奏民歌而得名。《民族民间器乐曲集成·河北卷》中阐释了咔戏、吹歌与鼓吹乐的关系：“咔戏和吹歌是在传统鼓吹乐的基础上发展起来的。因为用鼓吹乐的主奏乐器管子或唢呐摹拟戏曲唱腔和吹奏民歌而得名。”① 我们看到当下吹歌是器乐曲形式，吹奏的曲牌类型多样，乐曲所包含的内容丰富。实际上，当吹歌成为一种器乐化的形态之后，会有脱离其初义的一定表现，即在从相关声乐曲目引申的同时，也有了专为这种器乐化形态创制的曲目。除了为器乐专创的乐曲之外，其他的乐曲有的来自民歌，有的来自戏曲，有的来自说唱，我们需要辨析这些乐曲的来源。吹歌所涵盖的内容丰富，多种多样，因而需要我们厘清吹歌的不同内容，归纳分类，这样方能显现河北吹歌辨析的意义。

乐曲的来源类型丰富多样，从中可以发现吹歌中的“歌”所包含的范围甚广，既有民歌，也有来自戏曲、说唱等多种姊妹艺术中的曲牌。将原本是人声演唱的“歌”取而代之用乐器演奏出来，成了以吹代唱的形式。广义上讲，“歌”包含了民间歌曲、小调、歌曲、戏曲曲牌、曲艺以及吸收了地方戏曲的老腔、老调、当下的流行歌曲等众多内容。吹歌既涵盖了历史积淀在民间的音乐，也囊括了当下流行的歌曲、戏曲、地方戏曲，老腔老调等。“吹奏戏曲唱腔通常称作‘咔戏’，其剧目采自河北梆子、京戏、评剧和柳字调等剧种的一些传统剧目。”② 有时一位独奏演员，上台需带上几支不同的唢呐，同时演奏出老生、老旦、青衣、花脸等不同角色的唱腔，宛如一台戏。

---

① 中国民族民间器乐曲集成编委会：《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》，第9页。

② 刘振华：《河北吹歌的形成与发展》，《天津音乐学院学报》1991年1月第1期，第42页。

2. 吹歌中的特色乐器

河北、山东、河南、山西等地普遍流行着咔戏、咔歌的形式。民间乐手将咔戏、咔歌视为器乐移植声乐乐曲、曲牌的形式。“咔”有模仿、模拟的意思，表示用乐器模仿或模拟歌唱或戏曲，这一过程就是声乐曲器乐化的过程。咔戏、咔歌主要用于模拟各种声音和展现戏曲唱腔中的人物。它在戏曲曲目中用于刻画青衣、花脸、老旦等角色。吹咔乐器是吹歌中特有的乐器，其声音特殊，别具一格，有独特的声音效果，常用的有管乐器唢呐、管子、海笛、口琴子、把攥子；拉弦乐器有坠胡、坠琴、雷琴等。

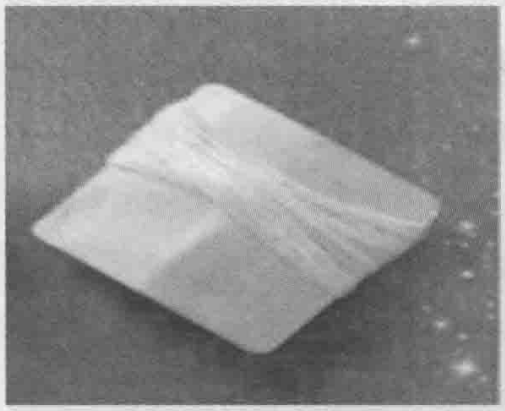


图 5：口琴子

图 6：把攥子

口琴子又称为口哨。通常演奏者在轮番吹奏唢呐、管子时会加进口琴子的演奏，有的时候也单独演奏。口琴子的音色明亮，声音比较尖锐。在戏曲唱段中通常模仿旦角人物唱腔。把攥子又称为独眼喇叭，演奏方法有吹戏和咔戏两种。吹咔和咔戏不同，咔戏是利用假声和气息的变化带动哨子振动产生音高的变化，吹咔是利用气进行演奏。唢呐咔戏、咔歌诗将唢呐与嗓音结合唱出戏曲或歌曲来。人们在咔戏的时候不仅是在吹奏，而且还需要运用声带振动哨片发生，唱与吹的感觉像是咔咳，所以才有“咔戏”之名。把攥子上端是芦苇做的哨片，中间是铜质的管身，与管身相连接的是唢呐碗。唢呐咔戏根据乐器的形制大小，有大呐子、小呐子、塔呐子、二呐子的区别。呐子又有长短粗细的不同形制，音域在一个半八度，常用的音域为一个八度，大呐子声音沙哑，浑厚粗犷，在戏曲唱腔中主要模拟“老生”“净”的唱腔。小呐子音域为两个八度，常用音域为十度，声音洪亮清脆，用于模拟年轻的女性角色，例如“青衣”“花旦”等唱腔。塔呐子略长较细，哨片较大且

较软，吹奏“红脸”角色见长。二呐子略大于小呐子，以吹奏“二花脸”为主。唢呐的表现力极强，可以模仿唱腔、道白、哭泣、歌唱、动物猛兽、大自然等多种声音。哈管是用竹制或质地较硬的芦苇秆制作而成。哈管吹戏强调以“哈气”吹戏，不是真唱，演奏的方法有两种：左手握住哈管的中部，食指、中指、无名指指肚轻按笛膜，用来调整音色。一端斜对住铜碗上套有5寸长的唢呐形铜管，铜管上口以左手虎口处相握，向后或者向前倾斜，管的另一端以自然口型裹住哈管“哈”奏出戏曲的唱腔。还有另外一种吹戏是哑腔方式，哑腔又叫作咔腔，这种吹戏的方式在河北地区较为流行，嗓音条件较好的吹奏者可以逼真地模仿出各种声腔，一般以假声的方法咔奏声腔。河北梆子唱段中经常用到这种方法。闷笛吹戏根据乐曲调的不同，大小有所差异。音色沙哑，粗犷。

图7

图8

图9

图10

图11

河北省固安县宣悦唢呐班上四调乐班艺人的绝活就在于在一首乐曲中用到几种乐器。

具有不同音色的乐器，有的声音沙哑，有的低沉，有的高亢，有的洪亮，乐师

根据不同乐器的音色模拟动物的声音，或者模拟人的声音，惟妙惟肖。精彩之处用到大小两支唢呐轮流吹奏，象征两个人对话，有时速度逐渐加快，达到乐曲的高潮。

（二）由民间歌曲移植的吹歌乐曲

在我国传统音乐中，就曲牌来讲当然是用于声乐的居多，但也有专门为器乐形态创制者。既存在声乐曲牌对声乐曲牌自身的借鉴，形成母体与变体关系的形式，也存在乐人对器乐曲的加工、再度创作，也有不同乐器间器乐曲牌的移植的情况。声乐曲牌与器乐曲牌有时独立存在，有时候两者相互借鉴和吸收。不同的音乐门类之间，器乐曲对声乐曲的影响，例如将适于演唱的器乐曲加上歌词，变成器乐曲牌歌唱化的形式。同时也有器乐对声乐乐曲、曲牌的移植和改编。通过移植使得音乐形式发生转变，使得乐曲来源广泛并且丰富。吹歌属于器乐曲借鉴和移植声乐曲的情况，通过移植声乐曲牌产生了器乐曲的多种曲牌。以声乐形式转化为器乐的样态呈现，慢慢地成为以吹代唱的类型。由声乐曲牌移植、派生出器乐曲牌的形式，在传统音乐中较为常见。由于曲牌具有“旧瓶装新酒”“移步不换形”的特性，因此，人们可以根据这些曲牌在不同音声技艺形态中（诸如只曲、戏曲、说唱）所填撰的不同内容去理解其所承载，换言之，同一曲牌在于不同的受众会有不同的理解。

多种声乐类型包含了民歌、戏曲、说唱等以唱为主的音乐形式。声乐曲牌移植成器乐曲牌有：【浪淘沙】【傍妆台】【哭皇天】【节节高】【步步娇】【得胜令】【月儿高】【小放牛】【银纽丝】【补缸调】【叠断桥】【山坡羊】【万年欢】【寄生草】【朝天子】【哭长城】等。

杨荫浏先生在其著《定县子位村管乐曲集》中写道：“何以叫吹歌会？问吹歌会中人，他们自己也说不出来。据我们的推想，也许是因为他们所用的乐器，较为重要的，是笙、管、海笛等管乐器，都是‘吹’的，他们所吹的曲调，大多是出于原来可唱的‘歌’的缘故。”① 由可演唱的“歌”变成笙、管、笛等吹管乐器的吹歌，吹管乐成为主要的旋律乐器，体现了乐器作为主导的重要作用。吹歌中的“歌”来自可以唱的内容，诸如民歌、戏曲、说唱一类。《定县子位村管乐曲集》中记录的曲牌有：【大绣鞋】、【小二番】、【八仙庆寿】、【集贤宾】、【红绣鞋】、

① 杨荫浏，曹安和：《定县子位村管乐曲集》北京：中央音乐学院研究部资料专刊，1952年，第5页。

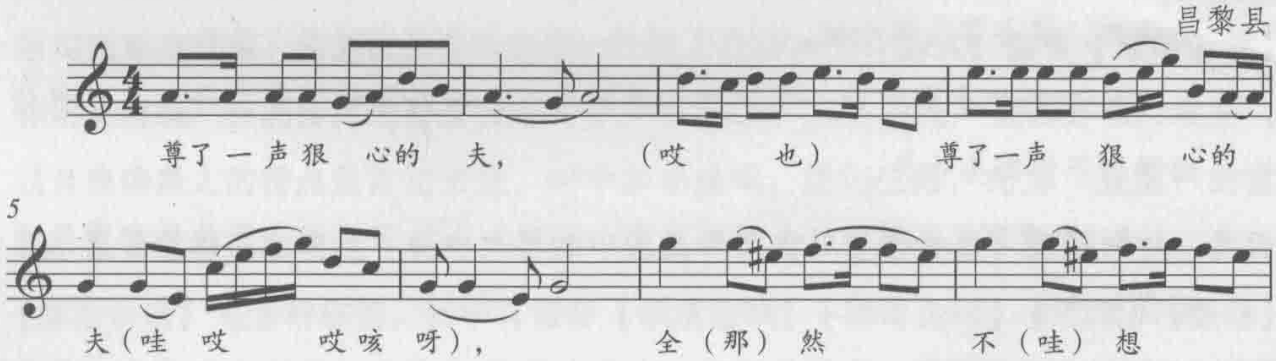
【算盘子】、【摘棉花】、【二十四糊涂】、【青天歌】、【朝天子】、【万年欢】、【灯曲】、【养娃娃】、【千尊佛】、【要陪送】、【四贝儿上工】、【画眉序】、【演礼】、【大赞】、【上桥祭】、【花鼓曲】、【小磨房】、【大二番】、【小放驴】、【放驴】、【豆叶黄】、【得胜令】、【脱布衫】、【金字经】、【五声佛】、【斗鹌鹑】、【穆桂英指路】（河西调）、【杨二舍化缘】（柳字调）、【辕门斩子】（河北梆子）、【大登殿】（河北梆子）。

吹歌中有一部分短小的乐曲，其中大部分取材于流行已久的民歌，或是当地时令小曲。有一些乐曲直接从民歌中移植过来，为吹歌所用；有些是经过加工、改编而成吹歌小曲，这种小曲虽然旋律的线条变化较大，但是追其源流却来自于民歌，或是将民歌的主旋律进行加花、变奏，保留其主要的骨干音。“在众多的器乐曲中，有一部分短小的曲目，如《放驴》《小放牛》《摘棉花》《茉莉花》《放风筝》《送情郎》《对花》《句句双》《拉洋片》《合钵》等，都是直接从民歌中移植过来的，并保持了原民歌的曲名。在老艺人演奏过程中，利用乐器的宽广音域，把短小的民歌曲调做高八度或低八度反复吹奏，并运用多种吹奏技巧及各种变奏手法，把旋律润饰得更加华丽、优美，富有器乐的特色。如唐山地区‘汉吹曲类’中的《合钵》，来自同名的昌黎县民歌《合钵》，只是‘汉吹曲类’中的《合钵》在原民歌曲调上运用了唢呐的历音、滑音、花舌等吹奏技巧，并用加花装饰等变奏手法，予以器乐化的处理，使它成为一首娓婉动听、颇有韵味的器乐曲。”①

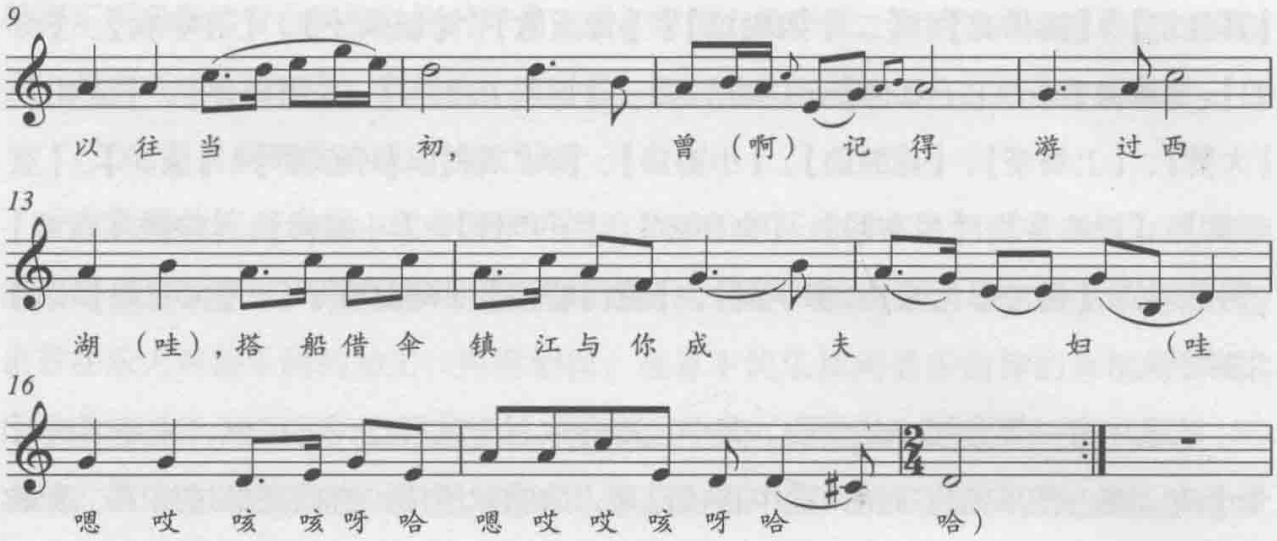
例 1

合　钵

昌黎县



① 中国民族民间器乐曲集成编委会：《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》，第 18 页。



其余各段歌词为：

2. 你本是一位寒儒，你本是一位寒儒，奴有好意将你帮扶，帮扶与你借过银两，镇江城里开了一座生药铺。

3. 你还是一心不足，你还是一心不足，吃的是珍馐，住的是洁净屋，穿的是绫罗绸缎，乐的花开月下二人同欢舞。

4. 许郎你好狠毒，许郎你好狠毒，五月端阳雄黄酒醉奴，酒醉后现了原形，吓死官人归阴路。

5. 险些吓死了奴，险些吓死了奴，舍命盗丹搭救夫主，战白鹤我盗灵草，搭救官人还阳路。

6. 还阳你疑狐，终日犯踌躇，你说奴是妖怪不进奴的房屋，白玉娘斩断白绫帕，解去官人疑心处。

7. 病好你去游西湖，病好你去游西湖，金山还愿抛下我主仆，最可恨法海僧留下许郎金山住。

8. 小青那气不服，奴也是恋丈夫，水淹金山结下仇毒，无故地害黎民才惹得神佛怒。

9. 儿啊你别哭，儿啊你别哭，为娘与你做了兜兜，娘的儿穿在身，从此你才跟你父。

10. 回来叫丈夫，为奴将你托付，娇儿幼小神气十足，久日后长成人，千万莫把功名误。

11. 长大叫他读书，长大叫他读书，倘若是做高官光宗耀祖，他与奴烧张纸，死后也瞑目。

选自《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》

《定县子位村管乐曲集》中收录的【大绣鞋】【摘棉花】【二十四糊涂】【算盘子】这些曲牌有些出自民歌，与同名的河北民歌的曲调相似。根据杨荫浏先生所著《定县子位村管乐曲集》中，关于曲调来源的考证，【二十四糊涂】既像河北民歌中同名的乐曲，也像东北民歌中的【妈妈娘你好糊涂】。【要陪送】与河北民歌中的《表绣鞋》相像。【四贝儿上工】与同名民歌《四贝儿上工》相似。【花鼓戏】也略与《凤阳花鼓》相近。这些可以认定为完全出自民歌，在这些曲牌脱离民歌形式、被器乐化处理之后，曲调与民歌相差还不大。除此之外还存在另一种情况，有一些曲牌在脱离民歌之后，曲调逐渐改变。曲调的变化较大，或是经过多次改变，最终形成了与母曲相差较大的曲调。

（三）由戏曲转化来的吹歌乐曲

吹歌中的有些乐曲作为整出戏或整套乐曲中的音乐，为器乐专创曲牌，原本就是器乐的形式，没有唱词部分，但是有些吹歌曲牌原本有唱词或是作为戏曲伴奏所用，在演唱与伴奏分开之后，乐师将原来的唱词部分删去，重新进行加工、改编，成为只吹不唱的纯器乐形式。例如在河北地区音乐会中，使用频率较高的曲牌【蝶落金钱】就属于原来有曲词及词格，而后在流传的过程中，乐人将其进行改编运用到地方戏曲、曲艺以及音乐会中，产生了众多的变体形式。曲牌【蝶落金钱】在明清时期广泛流传，是明清以来重要的俗曲曲牌中的一首。“叠落好唱门难关”，这首曲牌最大的特点是首句多叠，句中多字叠唱，尾句三落，此为“叠落”的意思。从音乐特点和句式上来看，曲牌句式起伏跌宕，层层叠叠，抑扬顿挫。曲牌【蝶落金钱】有多种称谓，其中有谐音【跌落金钱】【滴落金钱】【跌落】【叠落】【金钱】等，也有用其他曲牌的名称，如【湘江浪】【倒花篮】【铺地锦】【黎调】【蝶落鲜花】等。【蝶落金钱】的曲词很多，有一些被记写下来。这支曲牌是教派

宝卷中常用的曲牌。

《泰山娘娘宝卷天仙圣母游行三界品》：

圣娘娘悲眼观，普天下女共男，回头共把佛来念，得结缘且结缘，得结缘且结缘，莫等今年与来年，佛，撒手皈家登彼岸。

《先天原始土地宝卷》：

老土地心喜欢，我今朝大有缘，我得元始宝一件。如意钩妙多般，如意钩妙多般，下拄地上拄天，我的佛！邪魔见了心寒战。

各种宝卷中所唱此曲都是四曲联唱，每曲歌词的词格是“五（韵）、五（韵）、七（韵）、五（韵，重）、五（韵）、七（韵）”，六句，可加衬字，第四句末重唱；第六句前加呼叫语“佛！”或“我的佛！”（定格）百余年间，它的唱词词格不变。①

李家瑞将他的发现记录在《北平俗曲略》中。

明末清初，【蝶落金钱】的曲词在蒲松龄《聊斋俚曲》中出现得较多。其中《姑妇曲》《慈悲曲》《蓬莱宴》《富贵神仙》《磨难曲》中都用到这个曲牌。这一时期的曲词内容接近生活，曲词结构有变化。明代的【蝶落金钱】与宝卷中的此曲相比，“虽然变化大，但也可看出演变的痕迹：宝卷中四首联唱演化为一曲的四段；每段前面的三句省略了，第四句变为第一句；重唱和呼叫语保留，但句型都变成七字句。四段反复歌唱，形成‘叠落’的效果”。② 下文节选自《富贵神仙》，句型规整，是7+7+9的上下两段的句式，第九句有语气词。

《富贵神仙》（节选）：

亲戚隔断十余载，今日相逢笑颜开，老兄呀把酒同饮共一快。快把美酒暖暖筛，美味佳肴端上来，老兄呀登堂不饮上门怪。

又叫一声二兄台，得开怀处且开怀，老兄呀人生有几个三十外？莫学俊来莫学乖，相逢只要吃三杯，老兄呀明朝自有明朝在。（第十三回）

① 车锡伦：《聊斋俚曲曲牌的来源（之一）》，《蒲松龄研究》，2002年，第63页。

② 车锡伦：《聊斋俚曲曲牌的来源（之一）》，《蒲松龄研究》，第64页。

【蝶落金钱】在发展中变化，出现了不同的变体形式，各地都流行着这个曲牌，因而在乾隆年间存在多种【蝶落金钱】的版本。乾隆五十四年（1789）“万寿庆典”中共收录了7首来自全国各地的同名或是异名同源的曲牌，根据地域的不同又分为南北【蝶落金钱】。这时候的【蝶落金钱】曲牌末句变成3+5+3的句式结构，并且五字句和最后一个三字句形成顶针结构。

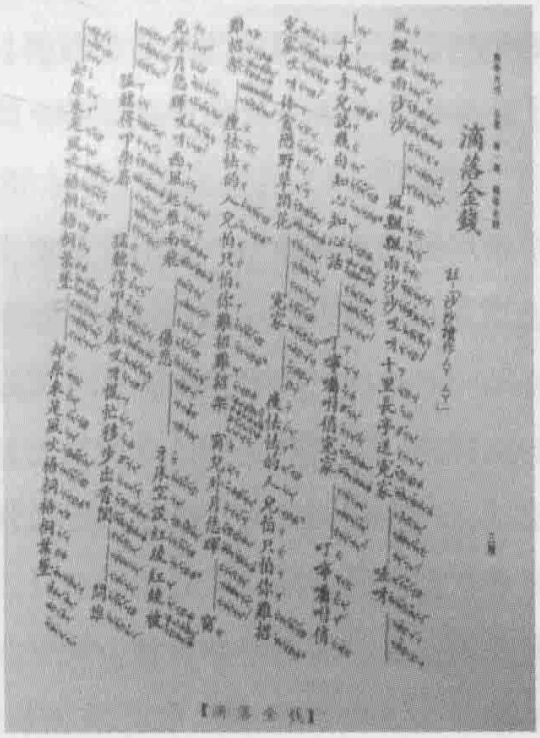
【南蝶落金钱】金风飒飒送新凉（重），梧桐叶落柳将黄。秋来（呀），园林到处凄，凄凉况。（《霓裳续谱》卷四）

【北蝶落金钱】奴初醒，猛回头，（重）想前世无曾修。恨悠悠，今生落在他人，他人后。（《霓裳续谱》卷五）

清朝中后期至今，曲牌【蝶落金钱】又有【湘江浪】【倒花篮】【进兰房】等不同的名称。

【蝶落金钱】最早的曲谱是清朝嘉庆年间的抄本【滴落金钱】谱，“滴落”是“叠落”“跌落”的谐音。民国《剧学月刊》五卷第一期刊印了该曲谱。

例3

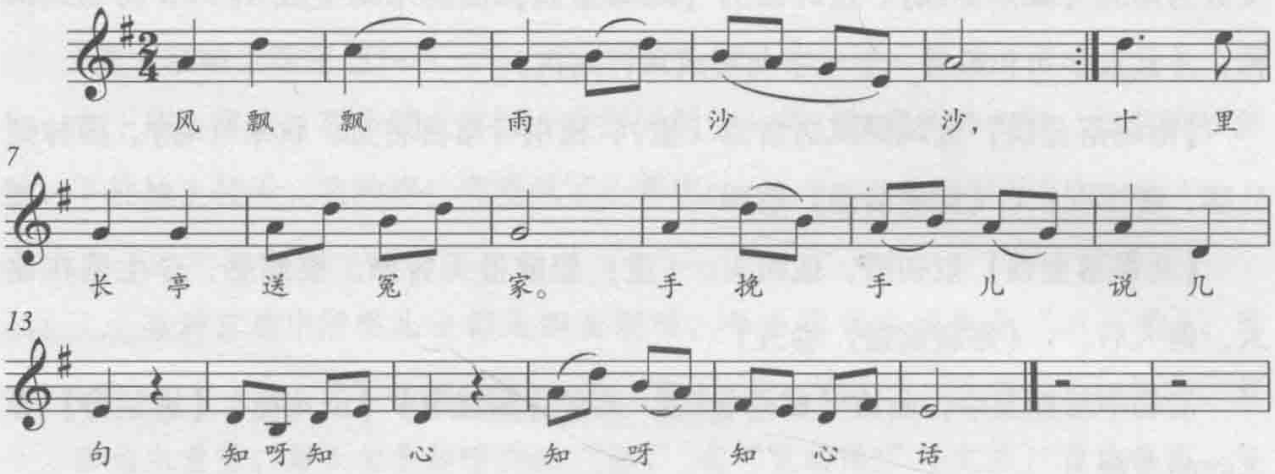


例3是演唱版本的曲牌【蝶落金钱】，例4是雄县葛各庄音乐会乐谱中记录的器乐版本【蝶落金钱】。

例 4

滴落金钱

曲调选自明宝卷 抄本
张　仲　樵 译配



例 4 中，列举了定县子位村吹歌的乐曲，其中由戏曲转化到吹歌乐曲的有《穆桂英指路》（河西调）、《杨二舍化缘》（柳字调）、《辕门斩子》（河北梆子）、《大登殿》（河北梆子）。这些从戏曲曲牌移植而来的曲牌，用到了吹咔的演奏方式。

还有一类曲牌的词曲结构较大，演唱中分只曲、双调、套曲和集曲等结构，其中双调可分为上下部分。曲牌中有两到三个曲牌联缀的小型套曲，也有多个曲牌联缀起来的大型套曲。

可以看到在音乐会中常用的大型套曲中，有不少是由小曲联缀而成的大型套曲形式，由锣鼓串联在小曲牌中间，使得小曲能够联缀构成一整套的大型曲牌。同时，我们可以看到在这些不同名称的大型套曲中，有一部分曲牌是重复地应用，这种情况多出现在后半段的曲牌中，这多数是在历史的发展过程中，乐人将一些曲牌联缀，形成固定的联缀形式，一直延续下来，成为固定的模式。

根据考察所见，从雄县 4 个音乐会社保存的乐谱来看，有一些大型套曲是以几个甚至是十几个曲牌联缀而成，这种情况不在少数。大套曲多是根据套曲中的某一首乐曲命名，一般情况下以第二首曲牌定名，由【前拍】作为引子引入曲牌，而后联缀形成固定的前后位置的几首曲牌，最后以【后拍】【刹尾】作为整首大套曲的结束部分。

套曲《锦堂月》由【前拍】【锦堂月】【傍妆台】【昼锦堂】【青天歌】【老末歌】【十二月】【金字经】【五声佛】【四季】【后拍】联缀而成。

套曲《大走马》由【一支雁】【大走马】【船拨棹】【七弟兄】【牧江南】【金字经】【五声佛】【四季阿郎】【撼动山】【后拍】联缀而成。

套曲《昼锦堂》由【秋江送别】【昼锦堂】【锦堂月】【醉翁子】【金字经】【五声佛】【四季】【撼动山】【后拍】联缀而成。

套曲《普天乐》由【倒提金灯】【普天乐】【谨庭乐】【象牙床】【金字经】【五声佛】【四季】【撼动山】【后拍】联缀而成。

套曲《挑袍》由【唐真元】【挑袍】【祭枪】【抱盒子】【金字经】【五声佛】【四季阿郎】【撼动山】【后拍】联缀而成。

套曲《普庵咒》由【倒提金灯】【普庵咒】【五声佛】【四季】【撼动山】【后拍】组成。

套曲《小华严》由【四上拍】【小华严】【五声佛】【四季】【撼动山】【后拍】联缀而成。

套曲《合四拍》由【泣颜回】【甘州歌】【扑灯蛾】【下山虎】【琵琶记】【劣马】【小劣马】【五声佛】【四季】【撼动山】【后拍】联缀而成。

套曲《骂玉郎》由【雁过南楼】【骂玉郎】【感皇恩】【采茶歌】【沽美酒】【迎仙客】【甘草节】【醉太平】【劣马】【四季阿郎】【撼动山】【后拍】联缀而成。

以上所列大套曲全部是以曲牌联缀的形式呈现，《西文经》《金堂玥》《大走马》等整套曲子由前拍或是某个曲牌作为引子，接着是同名曲牌，每段曲牌由锣鼓相连，接下来是诸如【傍妆台】【昼锦堂】【青天歌】【老末歌】【十二月】【金字经】【五声佛】【四季】【后拍】接着后面，之所以出现相同的联缀方式是因为这些曲牌在日积月累的历史发展中形成约定俗成的套路模式，形成乐曲专用的规定性和固定性。而支曲中常常存在着板式变化或是反复的现象，头管领奏然后笛子等乐器跟奏，以乐曲为基础来回反复，直至真个乐曲的高潮，再到结束。套曲应用的场合在仪式中的正式环节较为传统，不能随便删减、变化，大套曲主要用于祭祀仪式的环节中，表达对神灵、祖先的尊重。

由于民间鼓乐艺人长期为地方戏曲伴奏，对戏曲的唱腔非常熟悉，他们不满足仅仅把曲牌移植为鼓乐曲，同时还吸收戏曲唱腔，改变加工为新的器乐曲，显示了他们非凡的艺术创造才能。冀南地区广为流传的唢呐曲《哭五更》，是根据永年县地方剧种永年西调剧目《李翠莲上吊》的剧情，应用西调的哭腔和锣鼓曲牌，经过艺人在民间长期演奏，不断加工，精雕细刻，百易其“稿”，才成为一首家喻户晓的艺术珍品的。唢呐曲《慢板娃娃》，是根据冀南地方剧种罗戏的唱腔《慢板娃娃调》改编而成的。它沿用了原唱腔慢板、流水板、垛板的完整板式布局，但艺人在演奏时加了花舌、滑音、顿音、指颤音、指揉音、变色音等唢呐演奏技巧，使乐曲对比鲜明，既柔和细腻，又热情奔放，成为一首动听的优秀唢呐曲。其他如器乐曲《慢赞子》《二板娃娃》《三板娃娃》等，都是从地方戏曲唱腔与曲牌改编发展为群众喜爱的鼓吹乐曲的。冀南著名唢呐曲《皇姑进城》（又名《抬花轿》），是由豫剧《抬花轿》中的唱腔和过场音乐有机糅合改编而成的。

除了上述【蝶落金钱】是从戏曲曲牌中移植到器乐中之外，还有一部分的器乐曲牌是从民歌词曲小令中移植过来的作品，通常移植过来的作品会根据乐曲的特点，结合乐器的音色、音高等特点进行处理，发挥演奏乐器的自身特点，不对乐句进行扩充，声乐曲的音乐主题和音调以及调式等音乐本体的内容略微改变，音乐的结构基本不做扩大或者缩减，在保持原来作品主题旋律的基础之上，做适当的加花或者向高音区、低音区移动，以适合乐器的性能特点。还存在另外一种形态：一部分器乐曲牌以声乐曲牌为主要元素进行改编，改编之后的器乐曲极富表现力，“一些富有演奏和再创作才华的民间乐手都有将戏曲、曲艺和民歌曲牌原型加以器乐化发展的本领。由于一些旋律优美动听的声乐曲牌的结构较简单，人声歌唱的音域较窄，民间演奏家在将其移植时常常是吸取声乐曲牌的原型的音乐主题，充分发挥所演奏乐器的技巧，扩展音乐结构，在各种音区变奏陈述，或转换调性，或运用力度强弱和速度紧松快慢的对比进行处理”。[①] 例如唢呐曲、笛子曲牌《小放牛》就是由民间同名小调移植而来，它是将演唱的声乐作品移植过来，属于第一种形态。民歌移植的吹歌作品通常较为短小。

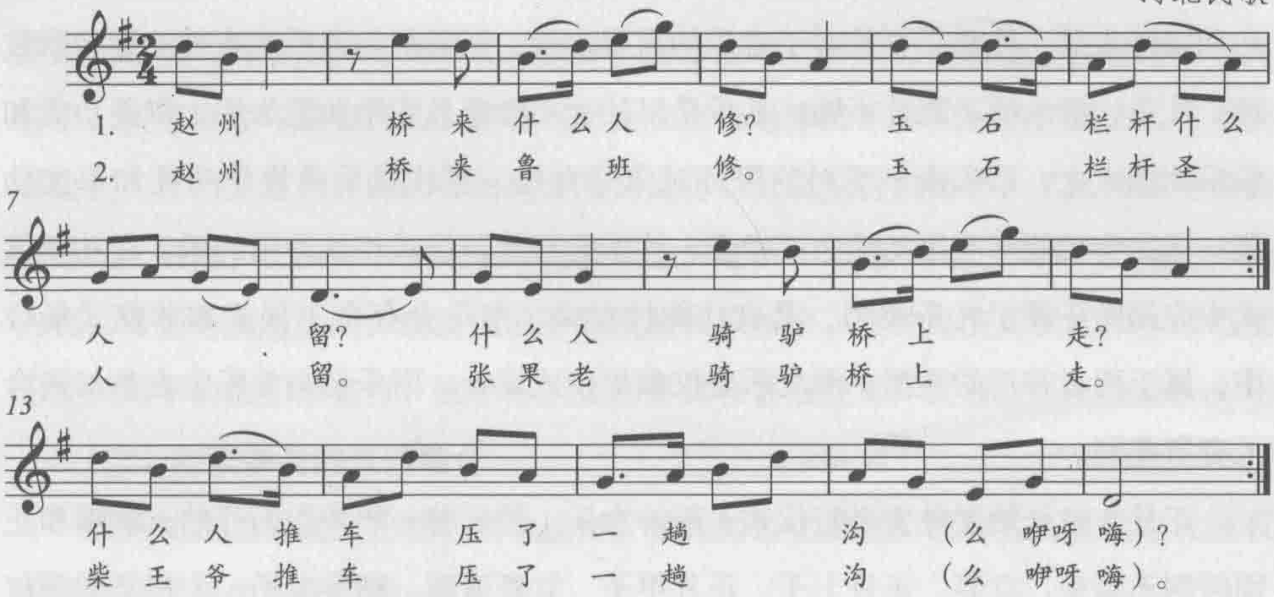
---

① 冯光钰：《中国曲牌考》，合肥：安徽文艺出版社，2009年，第40页。

例 5

小放牛

河北民歌



吹歌所涵盖的内容丰富，多种多样，因而厘清吹歌的不同内容、归纳分类，可以显现河北吹歌辨析的意义。当吹歌成为一种器乐化的形态之后，会有脱离其初义的一定表现，即在从相关声乐曲目引申的同时，也有了专为这种器乐化形态创制的曲目。除了为器乐专创的乐曲之外，其他的乐曲有的来自民歌，有的来自戏曲，有的来自说唱。“歌”包含了民间歌曲、小调、歌曲、戏曲曲牌、曲艺以及吸收了地方戏曲的老腔、老调、流行歌曲等众多内容。既有历史上积淀下来的乐曲，也有与时俱进当下流行的乐曲。

三、吹歌与礼俗相结合的应用

（一）吹歌与礼俗的关系

吹歌与多种礼俗仪式的关系是怎样的？吹歌的适用范围有多广？当下民间存在的吹歌班社有哪些类型？各种类型有何差别？同一乐社是否在礼俗仪式中为用或非仪式为用并存？

乐本无礼乐、俗乐的分类观念，但是由于乐在不同仪式场合中的规定性，使得乐具有社会功能性意义。当乐成为礼制仪式中的规范性用乐和固定性用乐的时候，

乐就有了礼乐、俗乐两大主导脉络。礼乐对应的是国家制度内的规定性，在特定的礼制仪式场合出现，体现了“国家在场”和仪式性需求。而在日常生活中出现的音乐与俗乐对应，展示的是世俗中人们所要表达的情感和精神，满足人们的情感表达和精神生活，体现了百姓对于音乐的需要水准，呈现的是音乐的审美功能和欣赏性。礼乐、俗乐的功能性不同，礼乐是以社会功能兼具实用功能为用，审美功能和娱乐功能次之；俗乐由于面对的服务对象是百姓，更注重乐的娱乐功能和审美功能。从社会功能和实用功能角度考虑，礼乐是与礼制仪式相须为用的乐，在礼制仪式中应用的乐属于礼乐类型，具有功能性意义。南乐会存在于仪式和非仪式场合中，属于两者兼用的类型；而北乐会仅参加仪式场合。南乐会与北乐会在参与场合上有所差别。

正月农民开始耕种要举行仪式，敲钟奏乐，预示着一年劳作的开始，求雨和止雨时则不奏乐。立春、正月上丁、正月甲子，立夏请雨、拜皇太子、大朝受贺等仪式中奏乐，这些仪式与百姓的生活息息相关，共同参与。说明在民间也存在着祭祀、祈福等活动。礼乐贯穿于上至国家、统治阶级，下至平民百姓，从国家祭祀、军事战争到百姓生活、劳作，涉及方方面面。有了礼的概念，必然要讨论与礼乐相对的俗乐概念。在仪式之外，鼓吹乐的组合形式加入到风格多样、技巧性极高的俗乐音声形式中，大大增加了音乐的表现力和丰富性，成为俗乐的一部分。俗乐属于非仪式中为用的乐，随时随地可用，没有场合、时间、地点等众多限制。因此，作为鼓吹乐类型的吹歌具有中性的意义。吹歌既可以参与仪式，展现礼乐的内容，也可在俗乐中应用。吹歌不受礼俗的限制，跳出于此，成为礼俗兼用的形式。吹歌用于多种礼俗仪式，与诸多的礼仪场合密不可分。将吹歌放在传统乐文化的视角下，而传统乐文化是在礼、俗两条互为张力的脉络下发展，依托于礼俗、礼制仪式而存在。礼涉及人类活动的方方面面，大到天子诸侯建制、祭祀、冠婚嫁祭、迎神赛会等，包罗万象。乐依附于礼俗存在，有乐的地方必有礼制仪式的出现，所谓“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举”。[①] 乐与礼制仪式相对应，礼制用乐有严格的规定性和等级性，通过礼乐的规定性起到治国安邦、宣扬等级观念、改善民

① ［宋］郑樵：《通志》，北京：中华书局，1995 年，第 883 页。

风、教化人心的作用；俗乐是相对应礼乐的另一种风格用乐，是与礼乐不同类型的乐。朱熹认为论乐是为了礼，乐是为了服务于“礼”。

称其为俗乐的原因在于雍正年间禁乐籍后，官属乐人由官养转为民养，由承载国家礼制仪式转为为民间百姓礼俗服务。为了生计，乐人们得迎合广大百姓的审美需求，演奏百姓耳熟能详的、符合当时大众流行趋势的乐曲。所以在仪式之外要演奏脍炙人口的并且为百姓认可的地方戏曲曲牌、大众流行歌曲等；又因为要使场面显得红火热闹，在演奏中加入了带有技巧性的绝活，即用不同的乐器模仿戏曲中的人物，得到听众的认同。在历史的不断发展和积淀中，这种可演奏仪式用乐又可娱乐乡民的乐曲他们都在行，这种形式也同样具有普遍性和广泛性。

（二）吹歌参与的仪式场合

民间礼俗是对国家礼制仪式的接衍，是礼的俗化显现。民间礼俗是国家礼制在民间长期形成的文化积淀。

北乐会只在吉礼中为用，其次是参加会中老人去世的丧礼。北乐会是以民间信仰为依托用乐的音乐会社的组织形式。“音乐会社的内涵在于：多与传统社会中某种宗教或称信仰有着直接关联；这种宗教与信仰的仪式性在中国传统文化中可以归之为吉礼的意义；在吉礼仪式为用之外要为在会者白事服务——凶礼仪式，或称重在这两种礼制类型；一般意义上讲这些信仰仪式中奏乐都具区域公益性与群体性意义，音乐会社承载多属义务，如此称之为‘善会’‘圣会’；会社成员非职业性，却因善会和信仰具有凝聚力；由于仪式和乐融为一体，这些曲目在仪式中存在相对固定；多数音乐会社有乐谱传承，且将曲谱视为会社珍宝；寻其乐曲来源既有来自历史上的官府，也常常与当地的庙观有直接联系，即因应信仰仪式用乐的需要，从庙观中将其承载的仪式用乐接衍以用；该类乐社的演奏不强调个人技巧表现，重在整体意义；音乐会社所在乡村和社区中，民众多在会，多数会社有缴纳会费的传统，因此，在除了群体性信仰为用（一般对应信仰的对象，诸如城隍、先医药王、火神、文昌、关帝、龙王、观音、东岳、雹神、真武等有固定的上会时间）外，当服务于在会民众丧礼用乐之时，也是公益性质。”① “音乐会社重吉礼意义，所谓圣

① 项阳：《音乐会社的文化内涵》，《天津音乐学院学报》2015年第1期，第6页。

会者强调庄重严肃，进入体系中为用的乐曲一字一句都不能随意更改，其在社会发展过程中虽也有变异，却是相对缓慢；由于传承严格，甚至在某些所把握的乐曲上我们有可能会听到历史相对久远的样态。当然也不会是一成不变的，我们可以从会社传承之曲谱把握这种既严格传承又有变化的意义。”① 例如雄县韩庄村音乐会参与正月十三、十四、十五三天的“闹会”以及二月十九的“吃会”活动，其余时间参加丧事。参会、上事不收取任何费用，所有音乐会的收入来源全有该村村民自愿捐赠。

当下存在于河北地区的吹打班在人民生活中发挥着仪式、民俗、祭祀、娱乐等重要的社会功能，他们参加庙会、红白喜事、开业庆典、上梁、打醮、敬神游街、祈求平安等活动。每年正月期间是民俗活动较为集中举行的时间，百姓为祈求新的一年国泰民安、五谷丰登，举行春祈秋报、迎神赛会等活动。庙会活动是这期间较为常见的形式，庙会不仅具有祭祀的功能性，还有物资交流、娱乐的功能，吹歌参与其间，成为穿插在每个重要的仪式性环节的重要存在，并且在非仪式中起到娱乐乡民、烘托热烈氛围的作用。吹歌参与民间礼俗活动根据乐班、乐社参与场合的不同和服务对象的不同，又有为神奏乐、为人奏乐的区别。河北省境内的北乐会与南乐会是两个性质不同的组织。北乐会的性质决定了其将信仰放在首位，起会的意义在于祭祀神灵，与民间信仰相关联。例如屈家营在七月十五祭祀鬼神，其他地区有祭祀五道神、火神等不同的信仰；其次是在日常生活中的白事奏乐为用，当会中的老人去世，会里送老人最后一程，同时根据会中成员的情况，一般讲来一个村庄若有一个音乐会社，则大部分都是在会者，因此，会常有这种丧礼用乐事项的存在。

南乐会（正月参与庙会，平日里有主家请就去）承载的类型要比音乐会广泛多样。例如最负盛名的定县子位村吹歌会和徐水县迁民庄吹歌会，多在祭祀、打醮、迎神、送殡时演奏。另一部分亦农亦艺者自由组合成各种班社，常为婚丧喜庆服务，在过年过节时经常演奏，他们有时为民间歌舞“跑驴”“锅缸”“地秧歌”等做伴奏，有时吹歌乐队又承载婚丧嫁娶、庙会、庆典、三周年、过七年、过十年、家族祭祀、上梁开业、过满月、过百岁等仪式用乐。乐人们依程序用乐，在演

① 项阳：《音乐会社的文化内涵》，《天津音乐学院学报》2015年第1期，第9页。

奏传统曲目的同时也演奏时下流行曲目。仪式中用乐形成了固化的模式，程序用相对固定的乐曲。乐人对哪些是仪式中为用的乐曲，哪些不能用，非常清楚。一般俗化的乐曲只能用于娱乐之用，不能用于仪式当中。

南乐会的存在更多属于职业乐人的意义，他们所承载的礼俗仪式较北乐会更为广泛，并在仪式用乐事项之外还会承载俗乐、或称非仪式用乐事项，因此，这种会社组织实际上更重礼俗兼用，即由同一社团承载礼乐和俗乐的应用。

正月期间是民俗活动较为集中的时间，各地举行迎神祈福、迎神赛会活动。

以2014年正月二十日，本人考察的河北省石家庄市井陉县秀林镇北秀林村马火会为例。参与本次活动的乐班有2个，各有5人，乐器编制相同，都是2支唢呐、1攒笙、1个小鼓、1个小镲。2个吹打班子同属于南乐会形式，都参与到接供、放马火仪式环节；在拉会、放马火环节，一个乐班在庙门口奏乐，另一个则跟随参与仪式的队伍奏乐。在全天仪式与仪式环节的间隙，有一支乐班在演奏娱乐乡民的乐曲，主要以流行歌曲为主。

这是一个民间信仰的祭祀仪式，当地人所供奉的对象是观音老母，当日马火会也是用作供奉观音老母。

北秀林马火会仪式

马火会的仪式分为5个部分：

1. 6：00—7：00 接供仪式
2. 8：45 拉会
3. 17：30 接马火
4. 19：30 放马火（整个马火会的高潮和结尾）
5. 送神仪式

（1）接供仪式

接供队伍中有2个吹打班乐队，一个在队伍的前面，一个在队伍的最后。前面的乐队乐器编制：2唢呐、1攒笙、1小鼓、1小镲，后面乐队的编制同前面乐队。

早晨不到6点，秀林村临近观音庙的主路上，参加接供的村民已准备就绪，排起了一字长队。村里每家每户准备了一桌供品，供桌上贴有自家主人的名字。

图 12

图 13

6 时整，在一声号令之下，马火会第一项接供仪式正式开始。在队伍的最前端有专人负责放鞭炮，而后是由小鼓、小镲、笙和 2 支唢呐组成的吹打班，紧接着一个人拿着令旗，后是浩浩荡荡抬着供桌的人们，不时有村民抬着供桌插到队伍里来，队伍不断壮大，绵延几十米。位于队伍前面的吹打乐班一路上轮番吹奏《迎亲曲》《鬼扯腿》2 首乐曲。队伍经过村里的主干道到达位于村东边外的主会场，即晚上燃放马火的火场。火场的北面竖立着 8 根火竿。家家户户将家中粮食、象征财富的元宝等物品拿出来敬神，它们承载了人们对神灵的敬重和依托。2 支乐队一头一尾在队伍的前后，选取的是较为欢快的两首曲子，来回重复。仪式场合中，乐师不能吹奏其他曲目，否则便是对整个仪式的亵渎和不尊重。

（2）拉会（请神）

拉会仪式 8：45 开始，由观音庙出发。随着一声令下，炮手鸣炮，庙门口的吹打班开始奏乐。观音庙主人向观音老母行拜礼后，请老母上轿，称为接驾。每 4 个人抬一台轿子，共有 8 台轿子，其中前 3 台轿子里分别坐有观音菩萨、文殊菩萨和菩贤菩萨，其后的几台轿子只有画像。轿子后面跟随着两座金银山、抬皇杠。小孩或是举各色的旗子，或是举着写着“囍”字的牌子，分列两队紧随其后。一人举花伞，后跟吹打班奏《迎亲曲》，最后是京剧扮相，是扮“三英战吕布”和“草船借箭”的年轻人。经过主干道，到达村口，队伍在村口绕一圈，返回到村子里。早在村口准备拉会的表演队伍接在了原来队伍的后面。这些表演班子均是来自各个乡镇的文艺队伍，有井陉拉花、抬皇杠、社火，鼓乐队、腰鼓队、扇子舞等近 20 支表演队伍。队伍经过各个分会场，再次通过观音庙，随之走到村子的外围。经过

村东的文昌庙时，轿子在庙门前围成了一个圈，谕示请庙里神仙一同庆祝节日。而后轿子恢复一字队形，绕村一周后到达火场。轿子绕场一周后，落在供桌与8根火竿之间的主要位置。此时百姓都聚集在了火场，人头攒动，拉会的队伍在人群中穿梭，被人们包围着，表演队伍也陆续到达火场，开始逐一进行表演。渐渐地表演队伍形成两个表演场地，场面甚是热闹。此时通往火场的路的两边已经摆起了摊位，村里的学校也变成了游乐场，形成了一个庙会。主会场的表演一直持续到下午的两三点钟，这时位于观音庙旁的戏台开始演唱晋剧《庆功楼》。

请神的仪式是最为热闹和红火的，庙门口站满了人，都在期待请神。队伍中的人们整装待发，村口的演出队伍按照顺序排起了长龙，只等仪式的开始。请神的环节庄重严肃，请神者也多是有威望的老人。所有参与仪式的人，无论是抬轿子的轿夫还是举旗的旗手，或手执铃鼓的大妈，还有我们这些局外人，都要净身。每一个环节都是紧密连接在一起的，丝毫不能有差错。吹鼓手演奏的乐曲和早晨接供时演奏的乐曲没有差别，只是这次吹奏得格外卖力。队伍后跟的表演队伍是音声供养的意义。“在所谓‘敬神如在’的理念下，当这些音声技艺形式既被作为供养之物、作为人世间最为美好的东西奉献在神灵面前，又成为仪式的‘兴奋剂’和‘黏合剂’，功能性的意义显而易见”。[①] 舞蹈表演、音乐、戏曲以及所有的演出形式都是世人将这最美好的形式奉献给神灵，所有的形式也寄托了人们美好的心愿。

参与拉会的表演队伍分别有：1. 抬皇杠；2. 社火；3. 南秀林鼓乐队；4. 西河拉花；5. 上安舞龙队；6. 铺上威风锣鼓；7. 本村腰鼓队；8. 五彩神鞭；9. 拉花；10. 南横口小品；11. 北转村扇子舞；12. 北障城扇子队；13. 南村小品。

（3）接火仪式

参加接火的人即晚上跑马火的人，他们身穿红衣，拜过观音老母后，来到马火所在地——一所幼儿园。“马”实为有竹棍或是其他材料捆扎成形似马的架子，运用特殊工艺使各种烟花装在“马”架子上。两人负责一个马火，共8人。刘关张扮相的数十人拿着兵器分列在门口，这些人起到了护送马火的作用，成为武场。待

① 项阳：《民间礼俗——传统音声技艺形式的文化生存空间》，《中国音乐》2008年第3期，第4页。

接火人跨上马火，队伍出发，由一人举有令旗，后跟吹打班、锣鼓队、舞蹈队等表演队，在队伍的后面则是由小型卡车拉着的鞭炮、礼花，队伍所到之处无不有鞭炮声。两边跟着刘备、关羽、张飞京剧扮相的人保护着马火。考虑到马火的安全问题，跨马火者并没有跟着大队伍绕村而是直接抵达火场。接火的队伍通过观音庙、文昌阁，沿拉会路线绕村一周后到达主火场。此时天色已渐渐暗下来。到达火场后，马火被安放到安全的地方，此时的马火场只剩下8台轿子，人们将轿子抬到南面的观礼台处，跑马的场地早已腾空，东侧是烟花瀑布，右侧是摆放整齐的各式烟花，四周围拉起了警戒线，只等晚上的放马火仪式。此时，在漆黑的夜里，每家每户点亮了放在房檐上的各色的灯，灯光连在一起，像一条长龙一样蜿蜒盘旋在整个村落里。这种灯被当地人称为马灯。

（4）放马火仪式

晚上7点半，放马火仪式正式开始。马火的捻子位于观音老母庙，由老母庙点燃，按照规定的路线到达火场。吹打班子在火场的西南方向奏乐，在音乐的欢快旋律以及人山人海的场面之下，仪式开始。烟花瀑布首先被点燃，点燃的烟花组成了“秀林欢迎你”5个字，拉开了放马火的序幕。各式礼花接二连三地燃放，场面壮观。接着是放马火，跨马火者绕场一周，4个马火一个接一个绕场，渐渐的4个马火绕成一个圈，此时达到放马火高潮，紧接着8根火竿也被点燃，放马火的仪式在热烈的气氛中戛然而止。最后村民将信众所信奉的“观音娘娘”抬回老母庙重新供奉起来。

国之大事，在祀与戎。国家礼制仪式中所用的音乐为礼乐，礼乐相须以为用。音乐是为礼制仪式所服务的，有音乐的地方必然有礼制仪式的存在。自周公制礼作乐起，礼乐文化传承至今3000多年，并未间断。五礼的概念在两周时期已经出现，至汉魏后，五礼的分类得以清晰。不同的礼制仪式对应多种用乐类型。吉礼为五礼中最重要者。吉礼即祭礼，祭祀是传统中的头等大事。《太常续考·大祀源流事宜》载：“祀有三，曰大祀、曰中祀、曰小祀。大祀曰：天地、宗庙、社稷、陵寝；中祀曰：朝日、夕月、太岁、帝王、先师、先农、旗纛；小祀曰：后妃嫔、太子王妃、公主及夫人，曰三皇、曰先医、曰五祀、曰司火、曰都城隍、曰东岳、曰京仓、曰启圣公、曰汉寿亭侯、曰文丞相、曰姚少师、曰北极佑圣真君、曰金阙玉

阙真君、曰司牲。”① 国家的祭祀属于大祀，用乐类型为雅乐，而民间的祭祀为小祀，北秀林村百姓对观音老母的祭拜就是属于民间小祀的类型。鼓吹乐在明代之后进入吉礼一类。雅乐用在国家大型的祭祀上，宫廷和地方官府小祀乐用教坊为鼓吹。小祀乐用教坊属于吉礼用乐的非雅乐类型，为明代吉礼用乐的新类型。这次在北秀林村的马火仪式上共有2个吹打班参加，位于观音庙门口进行演奏的乐队有2支唢呐、1笙、1小鼓、1镲、1电子琴，所奏的乐曲为传统曲目和流行歌曲；另一个则是2支唢呐、1笙、1小鼓、1镲，在拉会的队伍前面进行奏乐，所奏的曲目为传统曲目，都是欢快的曲目，通常反复演奏，其中演奏最多的是《迎亲曲》。队伍中除了吹打班外，还有锣、镲组成的打击乐队。吹打班的成员除了打镲的为本村人，其余的都是从外村请来的，活动结束后得到相应的报酬。

《明史·礼志》中记载：“其王国所祀，则太庙、社稷、风云雷雨、封内山川、城隍、旗纛、五祀、厉坛。府州县所祀，则社稷、风云雷雨、山川、厉坛、先师庙及所在帝王陵庙，各卫亦祭先师。至于庶人，亦得祭里社、谷神及祖父母、父母并祀灶，载在祀典。虽时稍有更易，其大要莫能逾也。”② 平常百姓的祭祀对象涉及的皆是与自身息息相关的。祭祖先、祭谷神、祭灶君等等。在走访的村子里，能看到在每家每户的门口都供奉着土地爷，屋子对着门口处则供奉着祖宗和已逝亲人的牌位。民间信仰土地爷是极为普遍的一个现象，它是地方的保护神，保护乡瑞安宁，祭拜祖先则是寄托对他们的怀念和哀思之情。

观音庙东面的一片空地上搭起了戏台，请的是河北达沃井陉晋剧院，共有两场演出，下午2点钟为《庆功楼》，晚9点为《成败萧何》。庙门口搭戏台的意义在于奏给神听，百姓把认为好的音乐作为音声供养给观音老母。供养有实物的供养，早晨举行的接供仪式就体现了老百姓把自己认为好的物品、食物作为供品奉献给观音老母；而戏台则是作为音声供养供奉给观音老母。在为观音老母演出的同时，也为村民带来了精神上的愉悦，起到了娱人娱神的作用。井陉县属于河北省辖地，那么为何不请河北梆子剧团或是其他的河北地方戏呢？在我走访的北秀林村和井陉矿

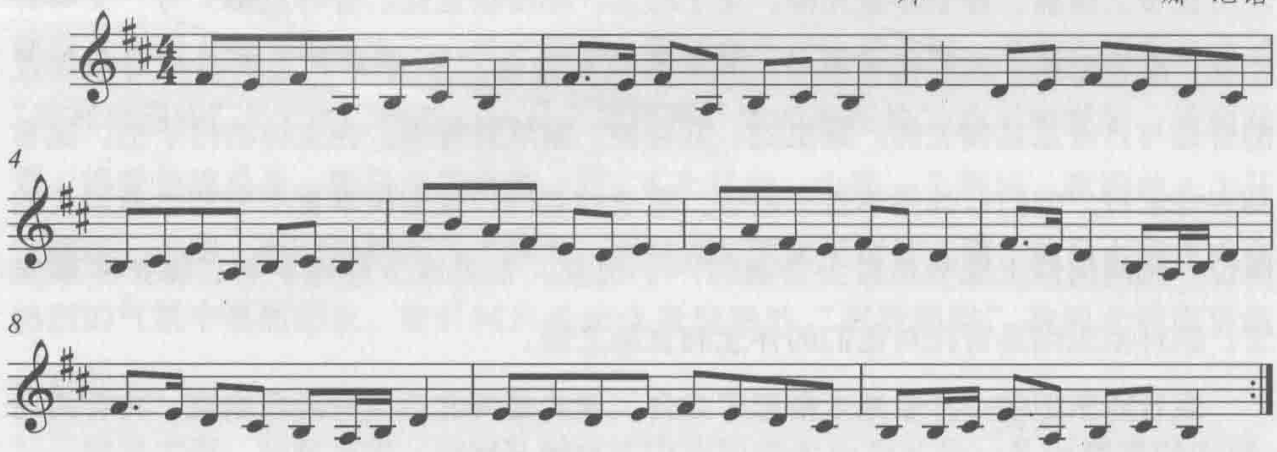
① ［明］不著撰人：《太常续考》卷一，《文渊阁四库全书·史部357·职官类》第599册，台北：商务印书馆，1986年，第5页。

② ［清］张廷玉等撰：《二十四史（简体字本）·明史》卷四七，北京：中华书局，2000年，第815页。

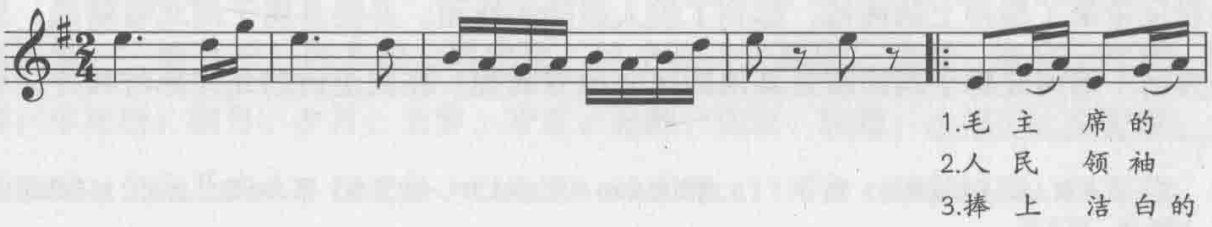
区东正乡东南正村、西南正村都有晋剧表演，而且井陉晋剧入选了第三批国家级非物质文化遗产名录，这说明晋剧在井陉已成为老百姓文化的一部分。井陉虽属河北省，但是它位于河北省西陲，西部和西南部同山西省盂县、平定、昔阳三县接壤。文化不会因为行政区域的划分而割裂开来，一个地方存在着几种剧种也是有可能的，更何况随着人口的迁移，文化也随着人口的流动而传播。

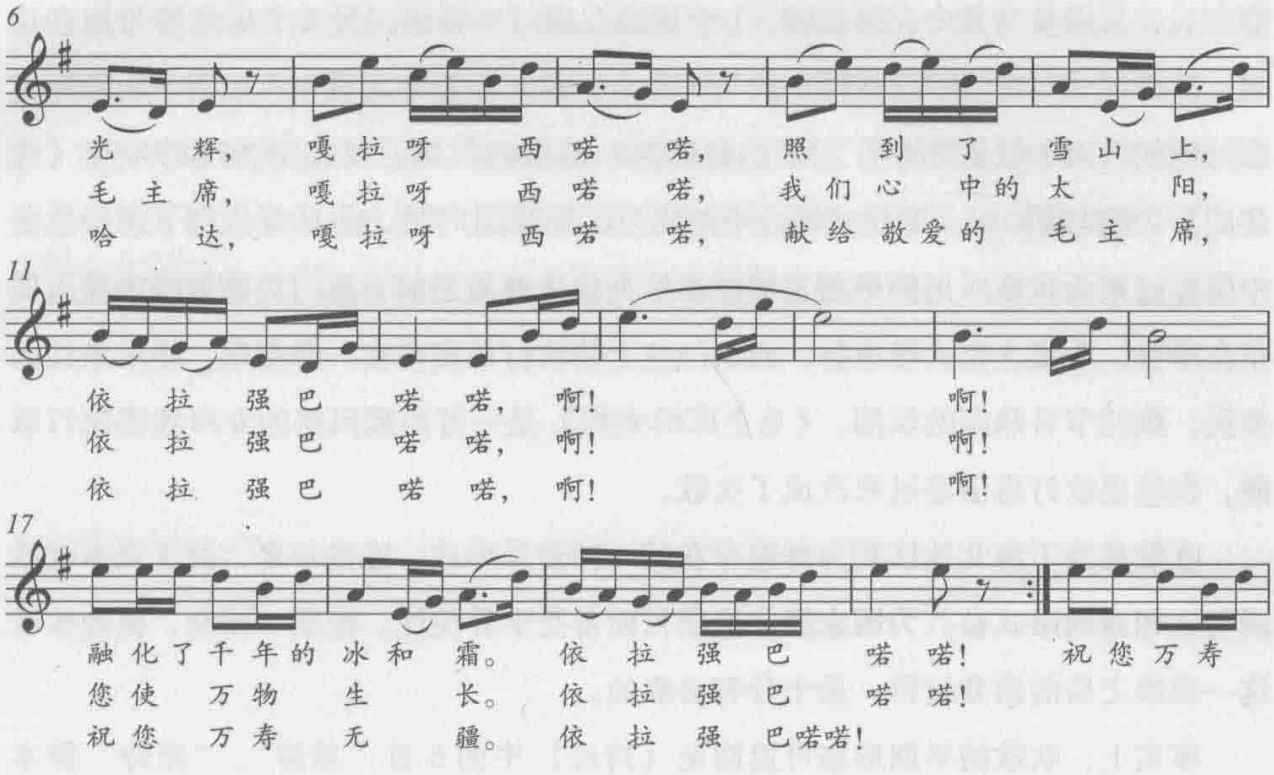
据参与马火会的吹鼓手介绍：他们农忙时到地里干活，平常农闲的时候，则被请去参加红白喜事奏乐，从中得到报酬。正月期间是民俗活动较为集中的时间，参与的活动较多，收入也较多，一人一天收入100元到150元不等。乐班以职业和半职业艺人为主，以此为生或为人奏乐成为其收入的主要来源。

例6



例7

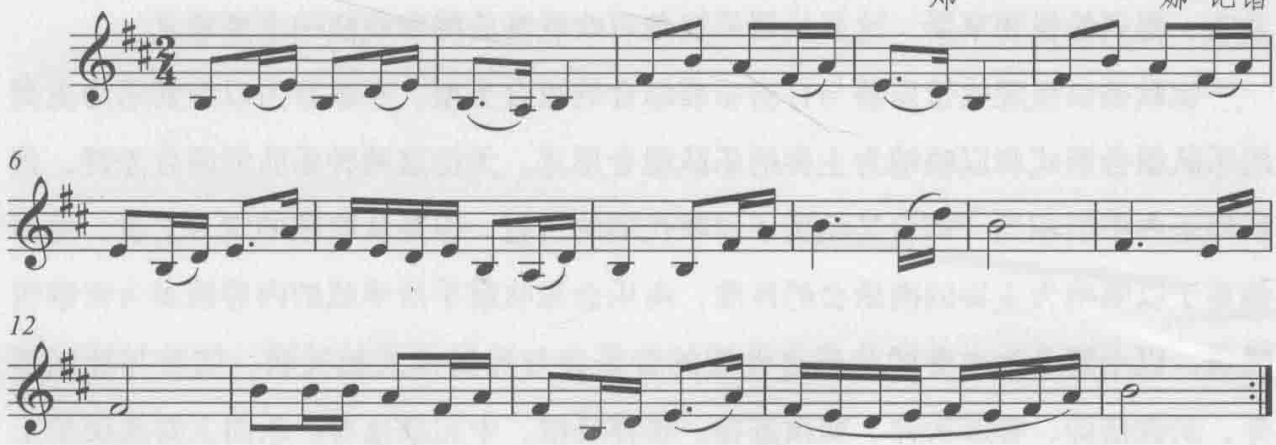




例 8

毛主席的光辉

井陉北秀林吹打班 演奏
郑 娜 记谱



在马火会一天的活动中，有 2 个班社参与活动，2 个班社性质相同，同属音乐班社性质。他们同时渗透在整个马火会活动的仪式与非仪式环节中。正式仪式场合为：接供、拉会、接火、放马火以及送神仪式。吹打班子作为仪式中不可或缺的一部分，或 1 个乐班参与其中，或 2 个乐班同时参与仪式。接供时 2 个乐班在队伍一

前一后，共同参与其中。拉会时，1个乐班在庙门口奏乐，另1个乐班参与拉会仪式。接火仪式与拉会情况相同。放马火是全天仪式的重中之重，所以两个乐班同时参与到放马火的仪式当中，用于凸显隆重、热烈的气氛。仪式中为用的乐有《迎亲曲》《鬼扯腿》等。非仪式场合中的用乐范围较为广泛，曲目有从当下流行歌曲中借鉴过来为吹歌所用的乐曲，例如在接火仪式开始之前，庙门口参加接火的人员正在净身，为接火仪式做准备。而庙门边上的吹打乐班则在一旁奏乐，娱乐来往的乡民，烘托节日热闹的氛围。《毛主席的光辉》是一首西藏风格的女声独唱流行歌曲，在这里吹打班借鉴过来改成了吹歌。

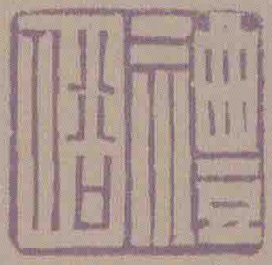
吹歌是当下河北地区较为普遍存在的一种音乐形式。近些年来，由于众多吹歌或与之相通的形式被列为国家级非遗项目而备受学界关注。挖掘、探究、梳理吹歌这一表象之后的演变过程，是十分有必要的。

事实上，吹歌的早期形态可追溯至《诗经》中的6首“笙诗”。“笙诗”原本为歌唱伴奏，当歌词失传后，笙师却依旧能够将其旋律吹奏出来，成为原先篇章的替代形式。吹歌以吹管乐器领衔，其后有一些乐曲成为器乐形式，曲词的意义被淡化，乐曲旋律的意义成为首要。当下吹歌广泛传播基于有广大的群众基础，得到群众的认同。在没有现场演唱之时，通过演奏这些声乐作品使民众会心、会意，引发共鸣，得到愉悦和享受，这是从俗乐视角看吹歌奏曲牌和戏曲的主要意义。

吹歌是以呈现吹管乐器与打击乐器结合的组合类型。吹歌分为以笙管乐为主奏的乐队组合形式和以唢呐为主奏的乐队组合形式。无论这两种乐队的组合怎样，其所用乐曲中的相当一部分是经历了以吹代唱的过程。但是从吹歌的定名上看，更多侧重于以唢呐为主奏的南乐会的性质，南乐会和吹鼓手所承载的内容较多为吹歌所涵盖。以小管子为主奏的北乐会性质的音乐会与民俗仪式相关联，如参与社区事务、宗教信仰、春节祈祥、朝顶进香、丧葬祭祖、中元祭鬼等。乐曲主要从历史上国家礼制仪式、寺庙、道观接衍而来，由于乐曲传承过程中与仪式固化为用，所以北乐会参与的民间礼俗场合以庙会以及白事为主，并且用于正式仪式场合。以唢呐为主奏乐器的乐队组合形式兼用于仪式和非仪式中，服务于多种民间礼俗，承载了包括婚丧嫁娶、庙会、庆典、三周年、过七年、过十年、家族祭祀、上梁开业、过满月、过百岁等众多仪式性用乐需求。吹歌与非仪式相结合用于娱乐乡民、招待来

宾的程序中，乐曲多彰显热闹的气氛，主要以时下流行歌曲、地方戏曲为主。吹歌用唢呐、大管儿、咔碗等乐器吹出梆子、评戏、京剧等戏曲唱段，模仿青衣、须生、花脸等各种角色的唱腔，演奏的乐曲以娱人为主，需要符合大众的审美需求，产生娱乐乡民的作用。吹歌形态既可以在不同的礼俗场合为用，也可以成为百姓喜闻乐见的音乐形式，具有与仪式和非仪式为用的丰富性内涵。

世纪出版



礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书　项阳 总主编

山西乐户研究　项阳 著

宗教音声·礼俗用乐　项阳 著

秦淮乐籍研究　程晖晖 著

中国礼乐户研究　张咏春 著

曲子的发生学意义　郭威 著

明清军礼与军中用乐研究　任方冰 著

大曲的演化　柏互玖 著

佛教音声为用论　孙云 著

明清国家小祀『三皇先医』仪式用乐研究　常江涛 著

泰山、岱庙、东岳庙祭祀用乐研究　逯凤华 著

音乐史学新探　张咏春 主编

民间礼俗用乐研究　孙茂利 主编

音乐礼俗的当代传承　李卫 主编

分类建议　音乐理论

ISBN 978-7-5523-1637-7

9 787552 316377 >

定价：58.00元